مدخل إلى الآداب العالمية

د. عبد القادر رابحي

قسم اللغة العربية

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة مولاي الطاهر.سعيدة

**المحاضرة الأولى**

**- الآداب العالمية: المصطلح و المفهوم**

يُطْرَحُ مفهومُ الآداب العالمية في مقابل الآداب المحلية في دولة من الدول أو حضارة من الحضارات، كما يطرح في العالم العربي في مقابل الأدب العربي. و هو ، كما يدل عليه اسمه، يحيل إلى آداب الحضارات الأجنبية سواء أكانت :

1- حضارات قديمة كالحضارة الإفريقية و الحضارة الشرقية و الحضارة الهندية و الحضارة اليونانية أو الرومانية.

2- حضارات حديثة أنتجت أدبا حديثا أو معاصرا كالأدب الانجليزي أو الأدب الفرنسي أو الأدب الأماني أو الأدب التركي أو الأدب الروسي أو الأدب الأمريكي اللاتيني و غيرها كثير من آداب الأمم و الشعوب في عصرنا الحديث.

و يطرح مفهوم الآداب العالمية عندنا في العالم العربي بالنظر إلى ما تعودنا دراسته من أدب عربيّ بمختلف حقبه التاريخية و مراحله و عصوره حتى ترسخ في أذهان الدارسين أن كل ما أدب عالمي هو أدب غير عربي أو غير جزائري نظرا لاختلاف المولد و المنشأ و اللغة و غيره من الأسباب التي سنأتي على ذكرها لاحقا.

و لذلك، فإن الأدب العالمي هو ما تحدده هذه العناصر السالفة الذكر بالنظر إلى محددات الأدب المحلي لدولة من الدول أو شعب من الشعوب أو حضارة من الحضارات. و هو، بناء على ذلك ، كل أدب ناطق بلغات الأمم الأخرى و يعكس ما كتبه و أبدعه أدباء و مفكرو هذه الأمم من أشعار و ملاحم و مسرح و روايات و غيرها من فنون القول بلغات هذه الأمم. إنه، بهذه الصفة، ينتمي إلى حضارات غير الحضارة العربية و إلى آداب غير الأدب المحلي.

و مثل الأدب العرب تماما، فإن تنقسم إلى:

- آداب قديمة تنتمي إلى حقب و أزمنة غابرة،

- و آداب حديثة تنتمي إلى عصرنا الحالي أو إلى عصور قريبة منه زمنيا.

فمثلما أن هناك أدبا صينيّا قديما، فإن هناك أدبا صينيا حديثا وليد عصرنا الحالي، و كذلك الأمر بالنسبة للأدب الفرنسي أو الأدب اليوناني أو الأدب الأمريكي.

و قد قُسمت الآداب العالمية وفق انتمائها لحضاراتها، و لشعوبها، و خاصة وفق اللغات التي تنطق بها هذه الشعوب. و كانت اللغة و لا زالت عاملا حاسما في تحديد انتماء أدب ما لشعب ناطق بهذه اللغة أو خضوع أدب ما لدائرة تأثير لغة حضارة أخرى أو شعب آخر. فاللغة كانت دائما هي المنطلق الذي يعتمد في نسبة أدب ما إلى أصله أو في تحديد مدى تأثره بأدب آخر مكتوب بلغة أخرى.

و الغالب الأعم أن كل أدب مكتوب باللغة التي يتكلّمها الشعب الذي ينتمي إيه هذا الأديب. فالأدب الفرنسي الكلاسيكي أو الحديث كتب بلغة فرنسية كلاسيكية أو حديثة، كما أن الأدب الأماني كتب بلغة ألمانية و الأدب الانجليزي كتب بلغة إنجليزية. مثلما كتب الأدب التركي القديم بلغة تركية قديمة و يكتب الأدب التركي الحديث بلغة تركية حديثة.

و الآداب العالمية هي كل شعوب العالم بلغاتها و داخل حضاراتها من إبداع يتمثل في ما ينتجه مبدعوها من فكر و فلسفة و نقد و شعر و رواية و مسرحو ما يلحق بها من فنون أخرى تؤرخ لحضارة هذه الشعوب.

و لكي نأخذ فكرة عامة عن الآداب العالمية و كيفية اندراجها ضمن المساق التاريخي وجب علينا، و هذا ما فعله مؤرخو الآداب، أن نقسمها إلى آداب قديمة موغلة في القدم و آداب حديثة و معاصرة.

و من ضمن ما يجب معرفته في القسم الأول الذي هو الآداب العالمية القديمة هو الآداب الشرقية القديمة و الآداب الغربية القديمة و الآداب الإفريقية القديمة.

أما الآداب العالمية الحديثة و المعاصرة فيدخل من ضمنها الأدب الكلاسيكي و الأدب الحديث و المعاصر. و من داخل هذه الآداب الثلاثة نجد:

**- آداب الشعوب الأوروبية كالأدب الألماني و الأدب الفرنسي و الأدب الإيطالي و الأدب الاسباني و غيرها كثير،**

**-آداب الشعوب الأسيوية كالأدب التركي أو الأدب الروسي و الأدب الصيني و الأدب الهندي و غيرها كثير،**

**- آداب شعوب أمريكا اللاتينية كالأدب الأمريكي و الأدب المكسيكي و الأدبي الأرجنتيني و الأدب البوليفي و غيره كثير.**

**- آداب الشعوب الإفريقية كالأدب النيجيري و الأدب السنغالي و الأدب الجنوب إفريقي و غيرها كثير كذلك.**

لقد خضعت كل هذه الآداب، مع مرور الزمن، إلى مراحل انصهار و تشكّل و انتهت إلى التمظهر في قوالب جمالية و أطر فنية أدت بالنقاد و الدارسين إلى التمعن في الثوابت التي حملته عبر العصور، و إلى المتغيرات التي طرأت عليها عبر المراحل، و إلى الإضافات التي أضافتها إلى المدونة الأدبية العالمية . لقد مكنتهم دراساتهم لهذه الحالات إلى استنباط النظريات و استنتاج الأفكار و توليد ما تكتنزهُ الأنساق الأدبية من ظواهر فكرية و جمالية تطرح الأسئلة البناءة حول ماهية الأدب، و حول دوره في تغيير الأفراد و المجتمعات، و كذلك حول الأشكال الجمالية و الأساليب الفنية و كيفية ظهورها في الآداب العالمية المختلفة و ما تحمله من مؤشرات تغير باطنة.

لقد حملت هذه الآداب عبر مرحل تطورها التاريخي جلّ الأحداث التاريخية التي عاشتها الشعوب المختلفة، و رسخت أحداثا ما كانت لتذكر لحضارات انقرضت و لشعوب أبيدت، و حافظت على لغات ما كان لها لتبقى حيّة لولا ما حققه المبدعون و الأدباء من عوالم فنية و جمالية داخل نصوص أصبحت خالدة، و أخرى حملت الآمال و الآلام و سجلت الأحداث و البطولات في الحروب و حافظت على التقاليد و الروايات التي تحكي مصائر الأمم و خصوصيات الأقليات عبر العالم. كما نفلت بلسان الفن و الإبداع للأجيال الجديدة ما كان يعيشه أجدادهم و كيف كانوا ينظرون إلى الحياة، و كيف أبدعوا آدابهم في أشكال و قوالب أصبحت محط أنظار الدارسين في كل العصور.

و اكمن أهمية دراسة الآداب العالمية في معرفة ما يبدعه الآخر، و كيف يفكّر، و ماهية تفكيره و أفاق تفكيره. و هذا الآخر ليس إلا هذه الشعوب التي تنتمي إليها الذات في محليتها، و التي يجب عليها الانفتاح على هذا العالم المتعدد الثري بثقافاته و بلغاته و بحضاراته.ذلك أن هذه الشعوب نفسها لا تتوقف عن دراسة أدبنا و لغتنا و ترجمة أهم إبداعاتنا لكي يكونوا على علم بما نبدع و ما ننتج من أفكار.

و لذلك، فإن من شروط رقيّ شعب من الشعوب و انفتاحه على العالم و توفير أسباب تطوّره :

**- أن يتعلم لغة الحضارات الأخرى ،**

**- أن يترجم أدبها إلى لغته و يقرأ تاريخها و حضارتها.**

ذلك أن أكثر الشعوب تطورا هي الشعوب الأكثر معرفة بلغات العالم و الأكثر ترجمة لآدابه و تاريخه و الأكثر فهما لحضارته

**المحاضرة الثانية**

**- الآداب الشرقية القديمة:**

يتوجب علينا، و نحن نطرق موضوع الآداب الشرقية القديمة أن نضبط الإطار المكاني و الإطار الزمني اللذين يحددان هذه الآداب. و كما يدل على ذلك الآداب الشرقية و نشأتها القديمة ، فإن الأمر يتعلق بتحديد مكانيّ لآداب الأمم الشرقية ة تحديد الزمن الذي كتبت فيه. فما هو الشرق إذن في نظر الغرب؟ و من هو الشرق في نظر الغرب و نظر نفسه؟

**- الشرق مفهوماً:**

يطرق مفهوم الشرق إشكالية كبيرة و معقدة عند دارسي هذه الآداب و مؤرخيها نظرا لما تحمله من قيم و أفكار طالما أثرت في صياغة المفاهيم الفكرية و الإبداعية المنتشرة عبر التاريخ صياغة مؤثرة في بنيات الوعي الإنساني الظاهرة و الباطنة. و لطالما اهتم العالم الغربي بهذه الآداب و راح يحدد لها مواضيعها و يضع لها أطرا منهجية و يبحث لها عن تعريفات وفق نظرته الفكرية و الإيديولوجية.

و قد كان الدارسون الغربيون قد أولوا اهتماما كبيرا بالعالم الشرقي و بآدابه مند عصر النهضة الأوروبية. و هم أول من حاول أن يضع للشرق مفهوما تاريخيا و تحديدا جغرافيا أثناء الحملات الاستعمارية التي خاضها الغرب ضد العالم الشرقي في بدايات عصر النهضة الممتد من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين . و قد كانت هذه الحملات كافية من أجل أن يكتشف العالم الغربي المهووس بالاستيلاء على الموارد الطبيعية لدعم ثورته الصناعية. و قد هذا الاكتشاف الذي دام ردحا طويلا من الزمن إلى بلورة مفهوم كولونياليّ لخريطة العالم مقسّمة إلى غرب متحضر متمثل في أوربا ، مركز العالم و موطن الاكتشافات العلمية و الثورة الصناعية، و شرق متخلّف قابل للاستعمار متمثل في ما عدا الغرب من الأمم القاطنة شرق أوربا.

لقد تولد هذا المفهوم الغربي للشرق شيئا فشيئا ممّا ولدته قرون متعاقبة من الصراعات و الحروب السابقة بين الأمم الشرقية و الغرب. و قد بلورت الحضارة الغربية هذا المفهوم لخدمة أغراضها الكولونيالية و أدى هذا المفهوم المتمركز إلى تقسيم الشرق جغرافيا إلى شرقين:

أ - **شرق أقصى**، و هو الذي يتمثل في ما يزخر به قارة أسيا الشاسعة من شعوب و أمم كالصين و الهند و روسيا و اليابان و غيرها و من الشعوب و الدول التي تعمر هذه القارة منذ القدم و التي تحمل في دفّات تاريخها أسفارا غنية من الحضارات بما أنتجته من فنون و آداب.

ب - **شرق أدنى**، و هو الشرق القريب من القارة الأوربية، أي من العالم الغربي. و هذا الشرق الأدنى هو ما يمتد على الرقعة الجغرافية التي تحوي بلاد فارس، إيران الحالية، و بلاد ما بين النهرين، أي العراق حاليا، و الهلال الخصيب، أي سوريا و الأردن و جزء من العراق و الشام، و منطقة شمال إفريقيا، أي مصر وما امتد غربها من أمم و شعوب لمتكن لتنتمي يوما إلى الحضارة الغربية، بل هي من صلب الشرق الأدنى أدبا و لغة و ثقافة.

و قد كان هذا الشرق الأدنى همزة وصل هامة بينها الشرق الأقصى و ما يحمله من ثقافات متعددة و بين الغرب و ما كان يزخر به هو كذلك من ثقافات. و قد أدى هذا القرب إلى نشوء صراعات و حروب بين العالمين المختلفين، عالم الشرق المتمثل في الحضارة الفارسية و عالم الغرب المتمثل في الحضارة الرومانية. و قد كان الصراع باديا قبل ذلك بين حضارة طراودة المنتمية إلى العالم الشرقي و حضارة أثينا المنتمية إلى العالم الغربي. و قد كان الأمر كذلك بين الحروب التي كانت تجري بين الحضارة المصرية القديمة و الحضارة اليونانية. و بقدر ما كان هذا الصراع متمثلا في حروب خاضتها الشعوب الشرقية من أجل الدفاع عن قيمها الحضارية و الثقافية، فإنه كان كذلك صراعا ثقافيا و فكريا و فلسفيا بين أعلام الشرق الذين أنجبتهم حضارة ما بين النهرين أو الحضارة المصرية مقلا و بين أعلام الغرب الذي أنجبتهم الحضارة اليونانية أو الحضارة الرومانية.

و من المعروف أن لكل منطقة من مناطق الشرق الأدنى الأربع تاريخا قديما خاصا بها، و حضارة أنتجت آدابا لامعة. فالحضارة الفارسية هي حضارة قوية و مؤثرة بإبداعاتها في السياسة و الملك و الحكمة و التصوف على مدار الأزمنة التاريخية التي مرّت بها سواء قبل أن تنضم إلى الحضارة الإسلامية أو بعد انضمامها إلى الحضارة الإسلامية.

أما منطقة العراق ، أو ما يُعرف بحضارة ما بين النهرين، فهي من أغنى المناطق التي أثرت المدونة الإنسانية بالفكر و الأدب و الشعر و الأساطير. و يكفي، للتدليل على ذلك، ما أنتجته الحضارات ا**لآرامية** و **البابلية** و **السومرية** و غيرها من الآداب و الأساطير التي أنتجتها شعوب بلاد الرافدين التي حملت لنا تاريخ حقب غابرة من التاريخ الإنساني بتفاصيله الثقافية و بأحداثه الحاملة لخصوصيات الشعوب القديمة و مراحل تطورها ممّا يدحض في كثير من الأحيان المقولات الغربية المتمركزة التي تنسب الكثير من المعارف و الاكتشافات لنفسها.

أما منطقة الهلال الخصيب، و هي المنطقة التي تغطي الشام و الأردن و جزء من العراق فهي تنتمي إلى الزخم الإبداعي نفسه الذي أنتجته حضارات الشرق الأدنى خلال مراحل تاريخية طويلة تعاقبت عليها دول و أنظمة حكم و أساليب حياة.

و لعل ما يبهر الغرب إلى يومنا هذا هو الأسرار التي أودعتها الحضارة الفرعونية القديمة في صحراء مصر، و كذلك الألغاز الهندسية و الاعتقادية التي لا زالت محل درس حثيث من طرف علماء المصريات من الغربيين المختصين في الكشف عنها و تحليلها و تسخيرها لمنحى يخدم في عمومه التصور الغربي المتمركز للإنسان الشرقي و لحضاراته مهما أوغلت في التاريخ أو تعددت في التمظهرات، أو اختلفت في المناطق الجغرافية.

و كذلك كانت الحضارة المصرية القديمة، حضارة نهر النيل، قد تركت للإنسانية إرثا تاريخيا عظيما و حملا أسطوريا غنيا بمعتقداته و بثقافاته و بتصوراته. ومن المؤكد أن العائلات الفرعونية التي تعاقبت على حكم مصر في فترات تاريخية طويلة قد أودعت أسرارا كبيرة في صحراء مصر الشاسعة لا زالت تضيف إلى رصيد الثقافة الإنسانية روافد جديدة من خلال الاكتشافات التي تتحقق. و هي اكتشافات تحيل دائما إلى طريقة عيش المصريين القدامى و رسوخ باعهم في إبداع قيم فنية و جمالية أودعوها آثارهم التي لا زالت تدل عليهم.

**المحاضرة الثالثة**

**- تطور مفهوم الآداب الشرقية:**

لكي يتسنى لنا فهم المعاني و الأغراض الكامنة وراء مفهوم "الآداب الشرقية" وجب علينا أن نتوقف عند مفهوم الشرق نفسه و نتمعن في كيفية تحديده من طرف المفكرين و الفلاسفة و المبدعين الغربيين في عصر النهضة الأوروبية. و هو المفهوم الذي مكّن هؤلاء الباحثين الغربيين من اكتشاف الشرق ثقافيا و أدبيا أثناء و بعد اكتشافهم للشرق عسكريا، أي احتلالهم لجغرافيته و محاولتهم إخضاع شعوبه لمنطقهم.

و لعل اكتشاف الثقافية الشرقية من طرف الغرب كان عاملا مساعدا لتمهيد الدخول إلى أوطانه و الاستيلاء عليه عسكريا. غير أن الاحتلال العسكري مكن الباحثين الغربيين من وضع اليد على الثقافة الشرقية و محاولة إعادة صياغتها وفق نظرتهم الكولونيالية المتمركزة.

لقد نشأت فكرة الآداب الشرقية كتوصيف صريح للمحتوى الثقافي للإنسان الشرقي و كتحديد دقيق لجغرافيته، و ذلك بناء على الرغبة الغربية المُلِحّة في التوسع، و نتيجةً لما وصلت إليه الحضارة الغربية خلال عصر النهضة من قوّة و من تطوّر في الفكر و الثقافة و الآداب و الفنون.

و ما كان كلّ ذلك ليتم لولا ظهور بوادر القوة العسكرية المتولدة من الاكتشافات العلمية و ميلاد الثورة الصناعية اللتين حوّلتا العالم الغربي من كتلة بشرية و جغرافية قابعة طيلة قرون طويلة تحت ظلم و الجهل و التخلف الحضاري إلى قوّة ضاربة بأفكارها المهيمنة و بقوتها العسكرية التي تحقق هذه الهيمنة. لقد كانت الهيمنة الغربية على الشرق الضعيف عالما أساسيا في تحديد مفهوم الشرق و تحديد مفهوم آدابه.

**- نشأة مفهوم الاستشراق:**

لقد أدت هذه الحركة المتولدة من عمق الذات الغربية الراغبة في الهيمنة و التوسع إلى ميلاد حركة علمية غربية اعتنت أيّما اعتناء بالشرق من خلال دراسته و دراسة آدابه و أثاره و أساطيره و تاريخه. و قد سميت هذه الحركة بـ(الاستشراق)، أي التخصص في دراسة الشرق كمحتوى ثقافي و دراسته و تحليله فكريًّا و أدبيًّا و أنتروبولوجيًّا من أجل تسهيل الهيمنة عليه و إخضاعه كولونياليّاً.

وقد حددت حركة الاستشراق من خلال علمائها و دارسيها و باحثيها مجال دراسة الشرق في خصوصياته الظاهرة و الباطنة و تفكيك أنساقه الفكرية و المعرفية من أجل توحيد النظرة التي كان على الغرب أن يخوض فيها بدراية مسبقة و معرفة عميقة لتفكيك الشرق حتى لا يتفاجأ ممّا قد يخبّئه الشرق من محاولات التخلص من الهيمنة الغربية، و كذلك ممّا يكنزه من أسرار فكرية و من ثروات ماديّة وجب على الغرب الاستيلاء عليها من أجل تقوية الآلة الحضارية الغربية.

و قد حاولت الدراسات الغربية هذه أن تنظر إلى الغرب من خلال مستويات ثلاث:

**1- الشرق بوصفه فضاء جغرافيّا:**

لعل هذا المستوى هو أهم المستويات التي لولا تحققها لما تحققت طموحات العالم الغربي المستعمِر في الهيمنة على الشرق الضعيف القابل للاستعمار. و لذلك وجب على الغرب تحديد هذا الفضاء الواسع و المتنوع، وتقسيمه جغرافيا، و رسم خرائطه و معالمه وفق النظرة الغربية. فكان ميلاد ما أصبح يسمى بالشرق الأقصى و الشرق الأدنى. و ربما أضيف لهما تحديد جغرافيّ ثانويّ آخر ينتمي إلى الشرق الأدنى و لكنه قريب جدا من الغرب من خلال تسمية الشرق الأدنى القريب من الغرب بـ(الشرق الأوسط) نظرا لمعرفة الغرب به جيدا لأنه يمثل الجسر الذي يمكّن الغرب جغرافيا من المرور إلى الشرق الأقصى. و قد حدد الغرب معالم الفضاء الجغرافي للشرق و قسمه وفق إرادته الاستعمارية فتقاسمت القوى الغربية أجزاءه برغبة هذه القوات الغربية ، الفرنسية و الانجليزية خاصة، و رسّمت حدوده الاستعمارية التي أصبحت فيما بعد حدودا للدول الشرقية المابعد كولونيالية ، أي حدودا للدول الوطنية المستقلة عن الاستعمار جغرافيا و لكنها بقيت تابعة له ثقافةً و مِخيالاً.

**2- الشرق بوصفه تراثا:**

و هو الشرق الذي لا يعدو أن يكون زمنا ماضيا أو ماضوِيًّا في نظر الغرب لأنه توقف نهائيا عن التقدم و عن صناعة وجوده في حاضر يتحكم الغرب في زمنيّته و يصوغه وفق رغبته الحضارية الملحة. إنه الحاضر الذي لا يستطيع الشرق أن يعيشه كما الغرب لأنه توقف عن إنتاج روح الحضارة التي لا تتم إلا باندراج في الزمن الحاضر كما يفهمه الغرب و كما الغرب.

و لذلك فإن الشرق في نظر الغرب هو زمن ماض معتلّ بتوقفه عن التقدم و مثقل بما أنتجه من ثقافة هي ثقافة الشرق المهملة من طرف أهلها ، و التي يجب دراستها من طرف المستشرقين بمختلف تخصصاتهم . إن هذه الثقافة المتروكة هي الفكرة الأساسية و الأحكام المصلحية التي يجب أن يستنبطها الغرب من الشرق بوصفه تراثا . إنها الأحكام التي يجب أن تسري في الروح الشرقية وفق المنطق الغربي بمغالاتها في رسم صورةٍ للشرق تحاول أن تتجاوز عناصر ثقافته الفاعلة من خلال تحييد فاعليتها، و تحاول أن تُظهر الوجه اللبق للثقافة الشرقية الذي يتلاءم مع الطرح الكولونيالي المشوب بالحساسية الإنسانية .

لقد درس الغرب عادات الشرق و تقاليده و اهتم بأدبه المكتوب و سجل تراثه الشفوي و نقل إلى عواصمه الغربية الكبرى مخطوطاته النادرة و أثاره النفيسة و كتبه القيمة و حاول أن يشتغل على ما تحمله من حقول معرفية لم يستفد منها أبناء الشرق أنفسهم من خلال تحقيقها و استغلالها لتوطيد قبضته على الإنسان الشرقيّ. كما وضع أجزاء كبيرة من هذا التراث في متاحفه للتباهي بفتوحاته الاستعمارية و بهيمنته على العالم الشرقي . و قد حاول الغرب أن يصنف الآداب الشرقية بدراسته لها وفق منظوره الغربي و بناء على مصلحته التي تخدم تاريخه و آدابه.

غير أن الأخطر في كل ذلك هو محاولة الدراسات الغربية الاستشراقية نفي كل علاقة للآداب الغربية بآداب الشرق، في حين أن واقع التراث الغربي يؤكد تأثره بهذه الآداب و أخذه منها أهم أفكاره في مراحل تاريخية سابقة كما هو الحال بتأثر الأساطير اليونانية القديمة بأساطير بلاد الرافدين كما أثبتت بعض الدراسات التي حققها دارسون في الفكر الأسطوري المقارن. و لا أدل على ذلك بوجود تقاطعات كبيرة و تشابه ر يدع مجالا للشك بين العناصر السردية في قصة (**جلجامش)** و العناصر السردية في ملحمة ( **الأوديسا**) لهوميروس. كما أثبتت العديد من الدراسات تأثر الفكر الأسطوري اليوناني و الروماني بالعديد من العناصر الأسطورية التي تميّز الحضارة الفرعونية في مصر القديمة.

لقد حاولت الدراسات الغربية أن تُظهر أن الأدب الغربي القديم و خاصة الأدب اليوناني على أنه هو الأقدم و الأسبق في تاريخ الآداب العالمية.

و هنا كذلك، تثبت الدراسات الأنتروبولوجية و التاريخية أن الآداب الشرقية هي الأقدم على الإطلاق و أنها أثرت بموجب ذلك في الآداب الغربية القديمة. فكثير من الأساطير اليونانية التي يتباهى بها الغربيون تتقاطع مع أساطير الشرق القديمة ، لا من حيث تشابه الشخصيات فحسب، و لكن من حيث البناء و الأسلوب والقيمة الرمزية التي تحملها هذه الأساطير. فرحلة **أوديسيوس** التي تشكل العمود الفقري لملحمة الأوديسة التي كتبها هوميروس تشبه في كثير من عناصرها رحلة بطل ملحمة **جلجامش**.

و لعل كثيرا من الأساطير و الخرافات الغربية القديمة مستمدة من الأساطير المصرية أو الفارسية القديمة نظرا لالتقاء عناصرها الأساسية من أحداث و شخصيات و بناء قصصي مع العديد من الأساطير و الخرافات الشرقية القديمة.

لقد حاول الغرب أن ينظر إلى الشرق من خلال ما اكتشفه و هو يدرس آدابه و ثقافته تراثه الشفوي و مخطوطاته المحفوظة في مكتباته الثرية. و قد أدت كل هذه الاكتشافات و دراستها إلى بلورة مفهوم متمركز للشرق لا يزال ساري المفعول إلى يومنا هذا. و ذلك على الرغم من تحرر الشرق من أسر الاستعمار، و كذلك على الرغم من بروز جيل كامل من المفكرين الشرقيين الذين انبروا إلى دراسة التراث الفكر الغربي الذي درس الشرق، أي دراستهم للاستشراق كظاهرة غربية ساعدت على توطين الاستعمار و ترسيخ الكولونيالية في عمق الذات الشرقية المستلبة .

و قد سمي هذا التوجه الجديد من الدراسات التي قام أبناء الشرق أنفسهم بـ (دراسات ما بعد الكولونيالية). و قد حاول هؤلاء الدارسون أن ينصفوا الشرق من الغرب و يصححوا العديد من المفاهيم الخاطئة التي رسخها الفكر الاستشراقي الغربي في المتن الفكري حول الشرق و حوا الآداب الشرقية و حول الثقافات الشرقية عموما. و نذكر من هذه الدراسات ما كتبه المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد حول الاستشراق في كتابه المشهور (الاستشراق) **(1)**.

و قد حاول إدوارد سعيد في كتابه هذا، كما في غيره من الكتب ، أن يفكك الظاهرة الاستشراقية و ينقد بنيتها من خلال تحيلي نظرة الغرب المهيمن للشرق الضعيف.كما حاول أن يقوض المنهج الذي تبناه الدارسون الغربيون في دراستهم للشرق و لآدابه و لثقافته.

يقول إدوارد سعيد:"الاستشراق بإمكانه أن يناقش و يحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق – التعامل معه بإصدار تقريرات حوله ، و إجازة الآراء فيه و إقرارها، و بوصفه و تدريسه، و الاستقرار فيه، و حكمه: و بإيجاز، الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق و استبنائه"**(2)**.

كما أن الكاتب و الطبيب النفسي المشهور (فرانز فانون) **(3)** قد حاول تحليل الظاهرة الكولونيالية في الجزائر خاصة من خلال تسليط الضوء على الشرط الوجودي للإنسان الشرقي الخاضع لمأساة الكولونيالية و الاستعمار.

**هوامش**

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

**1- ينظر: سعيد، إدوارد. الاستشراق. المعرفة . السلطة. الإنشاء. ترجمة كمال أبو ديب. ط 2.مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. 1984.**

**2- سعيد ، إدوارد. الاستشراق. المعرفة . السلطة. الإنشاء. ترجمة كمال أبو ديب. ط 2.مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. 1984ص:39.**

**3- ينظر: فرانز فانون. معذبو الأرض. تر:سامي الدروبي. تقديم : جان بول سارتر. نسخة بي دي أف ألتكترونية.(** <http://al-taleaa.net>**). ص:23.**

**نماذج تطبيقية**

**- محلمة جلجامش**

**- المصدر:**

**- طه باقر. ملحمة جلجامش و قصص أخرى عن الطوفان.ط:5. دار المدى للثقافة و النشر.**

**- الشاهنامة: قصة الملوك الفرس التي ألفها الشاعر الفردوسي في بداية القرن الحادي عشر بين سنتي 977 و1010.**

**- المصدر: الفردوسي. الشاهنامة. ملحمة الفرس الكبرى. دار العلم للملايين.ط:2. بيروت.1979.**

**- أسطورة إيزيس و أوزوريس المصرية.**

**- المهابهارتا. أسطورة الهندوس المشهورة و العمل الأكثر شهرة و تمثير للثقافة و التاريخ الهندوسيين.**

**3- الشرق بوصفه تجمعا بشريًّا:**

لقد حدّد الغرب نظرته إلى الشرق و علاقته به من خلال دراسته المتأنية للحراك البشري الممتد على هذه المساحة الشرقية القديمة. و قد مكنه سبقه في وضع أطر منهجية لعلوم لم يعهدها الشرق من إحكام القبضة المنهجية و تحديد الحقول الجديرة بالدراسة و توصيف أهم ما يميزها من مميزات . و لعله لذلك، تمكن الغرب من إفراغ الشرق من روحه الوجودية و من محتواه الثقافي ليتمكن من النظر إليه بوصفه تجمعا بشريا قابلا للوصف و التصنيف و الدراسة. و لعل إنتولوجيات الفكر الغربي المليئة بالأطروحات العرقية لا يخلو من المواقف المخذِلة في وصف الإنسان الشرقي و تصنيفه داخل الدرس الإتنولوجي بوصفه تجمعا بشريا لا أكثر و لا أقل منكرا عليه بذلك ثقافته و إبداعه وتاريخه المليء بالانجازات الحضارية التي سبق الغرب في تحقيقها بآلاف السنين.

لقد نظر الغرب إلى الشرق وفق نظرة عرقية مشوبة في كثير من الأحيان بمواقف عنصرية تحمل رؤية متعالية، كما راح يرصد حركات هذه الشعوب و سكناتها، و يحصي تقاليدها و عاداتها، و يدوّن ثقافتها الشفوية. و الأهم من ذلك كلّه أنه راح يصنف لغاتها التي تتكلم بها و يرصد آدابها التي كتبت بهذه اللغات.

و قد كان له في ذلك السبقُ في التأسيس لرؤية أنتروبولوجية حاولت أن تنظر إلى الثقافات الشرقية برؤية متعالية على الرغم من ثراء هذه الثقافات، كما حاولت أن تُخضِع لغاتها إلى منطق التكتم على الرغم من قوة هذه اللغات. كما حدث له أن حاول تأسيس دارجة من أجل تحييد اللغة العربية في العالم العربي و في الجزائر على الخصوص.

و قد حدث هذا في كثير من دول الشرق المستعمرَة من خلال التفريق بين الشعوب الشرقية التي لم تكن في نظر الغرب غير تجمعات بشرية و بين آدابها و ثقافاتها و لغاتها.

و لا زالت العديد من المفاهيم المتعلقة بالتصنيف الغربي للغات الآداب الشرقية تهيمن إلى اليوم على المفاهيم التي يتبناها الدرس الألسني المعاصر.

**المحاضرة الرابعة**

**- الآداب الغربية القديمة**

**1**- **الأدب اليوناني و الروماني:**

شغلت إشكالية تطور الأساليب الإبداعية النقاد و المفكرين منذ القدم· وقد تحول الانشغال بهذا التطور إلى اشتغال على أسبابه الفنية والجمالية و دواعيه الفكرية و التاريخية، فبحث النقاد في نشأة الجنس الأدبي و تبلور أشكاله و تمظهراته اللغوية و الدلالية عبر مختلف المراحل و العصور·

ولم يكن الاهتمام بإشكالية الهاجس الجمالي التي تدفع المبدع إلى إبداع هذه الأجناس الجديدة وتوليدها من بعضها ليفلت من دائرة اهتمام الفلاسفة اليونانيين ومن جاء بعدهم ،نظرا لما يحمله العمل الأدبي من قيمة أخلاقية وفلسفية نظر إليها الفلاسفة اليونانيون كما نظر إليها غيرهم، من باب ما يمكن للعمل الأدبي أن يمرره إلى المتلقي من هذه القيم، فيتم بذلك ما يسعى الفلاسفة إلى توصيله على هذه المتلقي.

وإذا كانت الأساطير اليونانية - على الأقل من وجهة نظر الفكر الغربي- هي أقدم ما وصلنا من مرويّات دُونت فيما بعد و أصبحت معروفة بهذا الاسم، فإن تسارع عملية تدوين المرويّات في الحضارة اليونانية وفي غيرها من الحضارات، قد أدى إلى تسارع طرائق تسجيلها ومن ثمة تعدد تمظهراتها على مستوى الكتابة،مما أدى، مع مرور الأزمنة و المراحل، إلى ميلاد أشكال جديدة للتعبير الأدبي الذي ما انفك يزداد اختلافا عن التعبير العادي العام نظرا لما يحمله من خصائص جمالية كانت في صلب اهتمام هؤلاء النقاد و هم يحاولون ضبط الأطر اللغوية و الدلالية التي تجعل من أية كتابة أدبية مختلفة عن الكتابة غير الأدبية من جهة، و مختلفة عن الكتابة الأدبية التي سبقتها من جهة أخرى.

و على الرغم مما يمكن أن يحسب لهوميروس من سبْقٍ- من وجهة النظر الغربية دائما- في التأسيس لانتقال العمل الأدبي من الشفوية إلى التدوين، من خلال أعماله الشعرية المطولة (الإلياذة و الأوديسة)التي أعلنت ميلاد جنس أدبي جديد هو الملحمة، فإن ما يمكن تسميته ب(شجرة الأجناس الأدبية) سيشهد تفريعات جديدة على مستوى أشكال التعبير الأدبي نظرا لما شهده الفكر البشري من تطور على مستوى ضبط المفاهيم الأخلاقية وتحديد المعايير الفنية و الجمالية التي يجب أن تتوفر في العمل الأدبي· نرى ذلك جليا في ما بذله الفلاسفة اليونانيون عامة و أرسطو خاصة في كتابه (فن الشعر) من مجهود تنظيري عميق و هو يحاول أن يجد الغاية المثلى التي يمكن أن يستخلصها الدارس لجنس أدبي جديد وُلِدَ بشكله الحالي في اليونان بطريقة تراكمية من صلب الشعر الغنائي الذي كان الشعراء الجوالون يلقونه في الأسواق و المحافل في الأعياد و المناسبات· و هذا الجنس الأدبي هو المسرح الذي طوّره رواد المسرح اليونانيون (**أسخيلوس)** و (**سوفوكليس**) و (**يوربيدس**)، فأضافوا للفرجة التي كان يُحدِثها الشاعر الغنائي و هو يقرأ القصائد الطويلة التي كانت تحكي عن أمجاد اليونانيين و تاريخهم ممثلا واحدا، ثم ممثلين اثنين، ثم أكثر من ذلك من مستلزمات نقلت النص الأدبي مما يسميه النقاد المعاصرون ب(السرد) الذي كان من خصائص الأسطورة إلى الحوار) الذي ولّدته متطلبات التطور التي شهدها المجتمع اليوناني، فانتقلت بذلك العملية الإبداعية من طرائق فنية و جمالية قديمة على طرائق فنية و جمالية جديدة للتعبير عن نفسها.

لقد أخذ فن المسرح بوصفه جنسا جديدا على المجتمع اليوناني، من جنس (الأسطورة)حكايتها، أي قصتها، و من الشعر بنيته، أي إطاره، و من الشعر الغنائي طرائق تعبيره القولية و الجسدية(*Expressions Verbales et Gestuelles*) و حاول من خلال كل ذلك أن يحافظ على ما سيسميه (**غريماس**) لاحقا بمنطق السرد المتوفر في كل أشكال التعبير القصصية، دون الخروج عن عناصر (الوحدة العضوية) و (الحبكة) و (العقدة) و( الحل) التي كانت متوفرة في الأجناس الأدبية السابقة بنسب مختلفة·  
 و قد أدى توفر هذه العناصر في العمل المسرحي بأرسطو إلى اعتباره عملا متكاملا يحقق الفرجة من خلال (**المحاكاة**) التي يقوم بها الممثل من جهة، و يحقق (**التطهير**) (Catharsis)الذي يحدث للمتفرج عند مشاهدته لمسرحية من المسرحيات من جهة ثانية· و لعله بسبب هذين العنصرين (**المحاكاة و التطهير**) أُطلق على المسرح اسم (**أبوالفنون**).   
 و سنرى أنه، و منذ أن اكتملت البنية الفنية و الجمالية لفن المسرح بوصفه جنسا أدبيا جديدا أضيف على شجرة الأجناس الأدبية، لم تنفتح العملية الأدبية على مخاض يشي بميلاد جنس أدبي جديد· و قد بقيت أشكال التعبير الأدبي تعيد نفسها من خلال استعمالها للأجناس الأدبية نفسها طيلة الفترة التي شهدتها الحضارة اليونانية ثم الحضارة الرومانية وما تلاها من تراكم أدبي وفني و جمالي شهدته الحضارة الأوربية حتى العصر الكلاسيكي· و لم تكن (الأدبية) التي سادت خلال الحضارة الرومانية من وجهة نظر النقاد الغربيين أنفسهم، إلا مرحلة محاكاة للأجناس التي كانت موجودة في الحضارة اليونانية· فمثلما كان (**فرجيل**) الروماني و ملحمته (**الإنياذة**) التي تؤرخ لأمجاد الرومان يمثلان المعادل الموضوعي ل (هوميروس) و ملحمته (الإلياذة) التي أرخت لأمجاد اليونان، كان (**هوراس**) الروماني و كتابه (فن الشعر) يمثلان المعادل الموضوعي لـ**(أرسطو**) اليوناني و كتابه (**فن الشعر**).

**نماذج تطبيقية**

**- فن الشعر لأرسطو.**

**- الإلياذة لهوميروس.**

**- الأوديسا لهوميروس.**

**- أوديب ملكا لسوفوكليس.**

**- الإنياذة لفرجيل.**

**المحاضرة الخامسة**

**1- مدخل عام حول الأسطورة:**

لو رجعنا إلى التعريفات العلمية للأسطورة لوجدنا أنها هي الأحداث التاريخية التي تنحدر من عمق التاريخ البشري و التي لا تستند على أساس تاريخي واضح أي أن أحداثها ليست أحداثا تاريخية حقيقية و ترتبط أكثر ما ترتبط بالخوارق الطبيعية التي لم يكن الإنسان يستطيع تفسيرها فيردها إلى الماوراء.

وسيضفي الإنسان عليها نوعا من القداسة فتصبح بذلك أحداثا مرتبطة بمصير الإنسان و محاولة اكتشافه الدائمة لهذا الماوراء من خلال رده إلى ما سيسميه بالآلهة. و لذلك نجد أن الآلهة تشكل حضورا قويا و واضحا في بنية الأسطورة و لا يمكن للأسطورة أن تتم إلا بها ، و من هنا عرفها العلماء بأنها تتركب من عناصر إلهية خالصة ، خاصة فيما يخص الجوهريات.

و قد أدى البحث عن الاكتشاف إلى دخول الإنسان القديم في حالات صراع دائمة مع الإنسان من جهة الحقيقة وأنجز عنها من أساطير و من جهة أخرى الإنسان مع الطبيعة، و محاولة تفسيره للظواهر الطبيعية تفسيرا غيبيا (النيران، البراكين، السيول، الزلازل ) أرجع من خلال الإنسان هذه الظواهر إلى قوة غيبية تتحكم فيها، و العقل البشري يصور هذه القوة الغيبية في شكل آلهة يتحكم كل واحد منها في ظاهرة من هذه الظواهر. فجعل لذلك آلهة للمطر، و آخر للشمس و الثالث للريح و الرابع للخصب وهكذا الأمر مع جميع الظواهر الطبيعية.

و قد تكونت الأسطورة في شكلها الحقيقي من خلال تراكم الأحداث كان يحتّمُها الصراع: صراع الإنسان مع الإنسان و صراع الإنسان مع الطبيعة. و تدخل هذه القوى الطبيعية (أي الآلهة ) في تفسير مجرى الصراع الذي يخوضه الإنسان طيلة حياته. فإن انتصر إنسان على الإنسان في معركة حول البقاء، و كانت الريح في اتجاه إنسان و ضد إنسان آخر يتصارع معه على سبيل المثال، أرجع المنتصر أنصاره لوقوف آلهة معه. و أرجع المنهزم عن انهزامه لوقوف آلهة الريح ضده.

وهكذا نجد أن الخيال الإنساني قد أضاف الكثير من الأحداث المرتبطة بتدخل هذه الآلهة في توجيه مصير الإنسان. و أصبحت بذلك الأساطير قصصا و حكايات مطولة تضيف الذاكرة الجمعية لها أحداثا جديدة من جيل إلى جيل. و تعيد صياغتها و سردها بأساليب مختلفة إلى أن وصلت إلى هذه الصورة التي نعرفها بها في العصور التاريخية المتأخرة و دونتها الحضارات بطرقها الخاصة في شكل ملاحم شعرية مطولة كما هو الحال بالنسبة لملحمة جلجامش التي اكتشفت في القرن التاسع عشر مكتوبة على ألواح طينية باللغة الآكادية القديمة ، أو كما هو الحال بالنسبة للملاحم اليونانية كالإلياذة و الأوديسا التين دونهما هوميروس و أعاد إبدعهما شعرا في الحضارة اليونانية.

و مما يجب معرفته هو أن لكل أمة أساطيرها القديمة. فبغض النظر عن الأساطير اليونانية التي هي معروفة لدى الجميع، فإن هناك أساطير موغلة في القديم تتحكم في بنائها القصصي و بناء أحداثها الدوافع نفسها التي أدت إلى نشوء الحكي القصصي لدى كل الشعوب .و هذه الدوافع هي: الوجود و الصراع والقوة والبقاء.

فهناك أساطير صينية وهندوسية قديمة، وهناك أساطير تنتمي إلى حضارة المايا (المكسيك) في أمريكا اللاتينية و هناك أساطير إفريقية أثبتت الدراسات الانتروبولوجية الحديثة أنها من أقدم الأساطير على الإطلاق.

كما أن هناك أساطير عربية جاهلية كذلك كأسطورة "أساف ونائلة" المرتبطة بالآلهة التي كان العرب يعبدونها قبل دخول التوحيد بمجيء الإسلام ، و من ضمن هذه الآلهة: هبل و اللآت و العزة و مناة الثالثة الأخرى.

و لقد صور القرآن الكريم هذه الأحداث الإنسانية القديمة بكونها أساطير الأولين. و ما يهمنا نحن من هذه الأساطير كون الدارسين المعاصرين يجمعون على اعتبارها من أقدم الأنواع الأدبية على الإطلاق، أي قبل بداية كتابة الملاحم.

و هذا النوع الأدبي، إن جاز لنا ذلك، يتميز بعنصر مهم هو **مجهولية المؤلف** و **تغير الأحداث** من رواية شفهية إلى رواية شفهية أخرى. إن تغير الأحداث ناتج عن ارتباط الأساطير بالشفهية التي تتغير رواياتها من شخص إلى آخر و من جيل إلى آخر مع الحفاظ على البنية الأساسية للقصة التي تحكيها الأسطورة.

و تمتاز الأساطير القديمة بنقلها لمواقع الحروب و المغامرات والأحداث التي ترتبط بالآلهة كما سبق وأن ذكرنا.

و يُعنى العلم المتخصص في دراسة الأساطير (**علم الأساطير*Mythologie* )**  و بتصنيف الأساطير و ترتيب أحداثها و دراسة أنواعها و أصولها كما يحصي هذا العلم أساطير الشعوب و يصنفها و يقارن بينها و يرجعها إلى أصولها.

و في الحقيقة أنه إذا أمعنا النظر في الآداب العالمية نجد أن علماء الأساطير قد صنفوا ثلاثة أنواع من خلال تتبعهم لمسار دراسة الأساطير.

**- مفهوم الأسطورة:**

إذا ما حاولنا التفصيل في هذا المفهوم، فلا بد من الإشارة إلى هذه الأساطير و كذا إلى أنواعها الثلاثة كما صنفها الدارسون:

**1- الأسطورة(*Mythe*):**

يعرفها بايي بأنها "قصة مركبة من عناصر إلهية خالصة ، بدون أساس تاريخي ، على الأقل فيما يخص الجوهريات فيها "(نقلا عن معجم المترادفات لبايي)

و يلتقي (بايي*R. Bailly*) مع(بيير سميث*P . Smith*) في تعريف الأسطورة كونها مرتبطة ارتباطا جذريا بتاريخ الآلهة. أما ألكسندر كراب (*A. Krappe*) فيقول إن مصطلح (أسطورة) يعني: (حكاية تلعب فيها الآلهة، بالمعنى الواسع للكلمة، دورا أو عدّة أدوار).

و للأسطورة طابعها المميز عن الشعر و الخرافة و الحكاية كما يلاحظ ذلك كلود ليفي ستروس(*C. L. Strauss*) حيث يقول:" جوهر الأسطورة لا يوجد لا في الأسلوب و لا في طريقة السرد و لا في التركيب، و لكن في الحكاية التي تحكيها هذه الأسطورة"(كلود ليفي سروس. الأنتروبولوجيا البنيوية) .

و لو رجعنا إلى مصادر الثقافة العربية لوجدنا أن كلمة أساطير تدل في غالب الأحيان على الأحاديث التي ليس لها أساس واقعي كما هو الحال عند ابن منظر في (لسان العرب) حيث يعرفها بأنها (أباطيل) أو(أحاديث لا معنى لها) أو (أحاديث تشبه الباطل).

يقول ابن منظور: "..والأساطير:الأباطيل. و الأساطير:أحاديث لا نظام لها.و سطرها:ألفها. و سطر علينا:أتانا بالأساطير إذا جاء بالأحاديث تشبه الأباطيل ".لسان العرب (مادة س ط ر).

و قد ورد في القرآن الكريم ذكر لكلمة الأساطير في سورة الأنعام. قال تعالى {**يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين**}( سورة الأنعام/ أية 25).

و قد ورد في تفسير الثعالبي (الجواهر الحسان) في تفسيره لسورة الأنعام:أن الأساطير جمع أسطار و أسطار جمع سطْرأو سطَر، و هي التُرَّهات، و المعنى أخبارُ الأولين و قصصهم التي تسطر و تُحكى و لا تحقق كالتواريخ" (ينظر : الثعالبي. الجواهر الحسان. تفسير سورة الأنعام).

**2- الخرافة (*Fable*):**

يعرفها (معجم المترادفات الفرنسي) على أنها.قصة قصيرة خيالية. تكتب بالشعر أكثر مما تكتب بالنثر، و ربما كانت ميثولوجية غايتها توضيح فكرة مجردة لبلوغ هدف أخلاقي أو عدمه، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والأشياء".

و قد ورد شرح معنى كلمة خرافة مرتبطا بـ (خرف) في كل من القاموس المحيط للفيروزأبادي والحيوان لأبي عثمان الجاحظ و أساس البلاغة للزمخشري. فـ" خرافة النخيل هي أجود الرطب و أحلاه" و" خرف الرجل: فسد عقله من الكبر" و المعنى هنا مرتبط بغياب المعقول و الهذيان و الفراغ و انعدام المنطق. و هي كلها معانٍ تدل على ارتباطها بالخرافة التي تدل على " أجود الحكايات و السمر".

و كمثال على الخرافة نجد عند الفرنسيين (خرافات لافونتين*Les Fables de la Fontaine*) و)رواية رونار*( Les Romans de Renard*أما في اللغة العربية فنجد كليلة و دمنة لابن المقفع. و هي الخرافات التي يعادلها في اللغة العربية قصص (كليلة و دمنة ) لابن المقفع.

**3- الحكاية الشعبية(*Légende*)**:

تتميز الحكاية الشعبية عن الخرافة بكونها ذات أصول تاريخية و لذلك فقد عُرّفت على أنها " حكاية شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي" أو ذات أصول تاريخية. و هي ما يطلق عليه الغربيون.(Légende) .

و مثال على ذلك في التراث العربي سيرة عنترة بن شداد، و سيرة سيف بن ذي يزن، سيرة علي بن أبي طالب و سيرة بني هلال. و غيرها من السير. و يلاحظ الدارس ارتباط هذه الحكايات الشعبية التي قد تطول و قد تقصر بشخصيات تاريخية معروفة في التاريخ الرسمي الذي لعبت فيه دورا بطوليا بارزا كما هو الحال ، عند شخصية عنترة بن شداد و دوره البطولي في حروب قبيلته ضد القبائل العربية الأخرى في الجاهلية، أو عند علي بن أبي طالب كرم الله وجهه في الفترة الإسلامية، أو عند شخصية سيف بن ذي يزن و الشخصيات الهلالية في فترات متأخرة قريبة من عصرنا.

كما يلاحظ الدارس تحويل الحكاية الشعبية من أساسها التاريخي المعروف إلى أساس حكَوي من خلال إضافة البطولات الخارقة على الأبطال و تحقيق الانجازات العظيمة التي لم تحقق ربما في القصة الأصلية، كما تمتاز الحكاية الشعبية بنقل الأبطال من واقعهم الحقيقي إلى واقع أخر مرتبط بهم ، و من زمن حقيقي عاشوه إلى فترات زمنية لم يعيشوها و لم يشاركوا فيها. و كل هذا ناتج عن دور الحكاية التي تُنقل شفويا من عصر إلى عصر و من جيل إلى جيل و تطوريها في خدمة أغراض آنية أو مصالح طارئة.

و يلاحظ الدارس أن الفروق الأولية التي تظهر لنا بين هذه الأنواع الثلاثة للأسطورة من خلال هذه التعريفات يكمن في التالي:

**1- الانتقال التدريجي من ميزة الطول في الأسطورة إلى ميزة القصر في الخرافة، إلى ميزة الحكاية الأقل قصرا.**

**2- الانتقال من ميزة حضور الآلهة في الأسطورة إلى حضور الحيوانات في الخرافة إلى حضور الإنسان الحكاية الشعبية.**

**3- الانتقال من ميزة ارتباطها بالخيال في الأسطورة إلى ارتباطها التدريجي بالواقع فتصبح ذات أصول تاريخية في كل من الخرافة و الحكاية الشعبية.**

و يرجع هذا الانتقال التدريجي من الصورة التي تقدمها الأسطورة في طولها و تعقد أحداثها و ارتباطها بالخيال إلى الصورة التي تقدمها الحكاية الشعبية في قصرها و دلالتها المحددة بالنظر إلى بساطة أحداثها،إلى مستويات التطور التي شهدها السرد و طرائقه من جهة و مستوى تمظهرات الأجناس الأدبية و ارتباطها بالتطور الإنساني عبر مختلف المراحل و العصور.

**المحاضرة السادسة**

**- الملحمة الإغريقية و خصائصها الفنية:**

شكلت الآداب الإغريقية التي امتدت على مدى 15 قرنا اهتمام الأدباء و النقاد في كل العصور .و ذلك نظرا لقيمتها الجمالية و لكونها عكست مجمل الأحداث التاريخية و التي شهدتها الإنسانية في أوربا خلال هذه الفترة الموغلة القدم، و هذا على غرار كونها تحمل إلى جانب مواضيعها التاريخية مجمل الاعتقادات الأسطورية و الخرافية التي كانت سائدة قبل و أثناء هذه الفترة.

و تتميز الملحمة بكونها محطة مهمة في تاريخ الآداب اليونانية لكونها أخرجت الإبداع الأدبي من منطق الشفوية السائدة قبل هذه الفترة إلى منطق الكتابة الذي جعل من هذه القصص المتداولة شفويا جنسا أدبيا خاصا بزاته و من جرائه العديد من الأجناس الأخرى.وقد ذكر لنا التاريخ الملحمتين المشهورتين التي كتبهما الشاعر الإغريقي الكبيرهوميروس (*Homère*)، وهما الإلياذة(*l'Elyade*) و الاوديسا .(*l'Odyssé)*و قد صاغهما هوميروس شعرا و يتكون كل منهما من 24 نشيدا و تتألف **الأوديسا** من 12 ألف بيت و فذ ألف هوميروس الإلياذة أولا و هي تحكي و تصور مراحل آخر الحروب التي كانت تجري بين **الإغريق** و **الطراوديين** و قد دامت الحرب في الإلياذة مدة تسع سنوات استطاع هوميروس أن يصور فيها الأحداث المعقدة و الطويلة التي كان سببها خلاف بين أجاممنون و أشيل و هما بطلا هذه الملحمة و سيكون للآلهة فيها دورا بارزا في انتصار ا**لإغريق** على **الطرواديين** بعد فترات مدّ و جزر غطت أحداثها الأناشيد الأربعة و العشرين.

**- و من خصائصها الفنية** اعتمادها على وحدة الموضوع المتمثل في غصب البطل الإغريقي أشيل الذي يدوم إلى نهاية الملحمة حيث ينتهي هذا الغصب لموت هيكتور(*Hector*) البطل الطراودي . و لعل وحدة الموضوع هذه هي التي حققت عنصرا فنيا مهما في الإلياذة و هو تحقق الحس الدرامي في مجمل الأناشيد و خاصة في النهاية حيث تكون هذه الأخيرة منطقية بالنظر إلى تعقد الأحداث وتداخلها و طولها.

**- و من ضمن خصائصها الفنية**: أنها وضعت من طرف هوميروس لإنشادها أمام الأبطال و المحاربين.و كذلك لجوء الشاعر إلى الخوارق كوسيلة وحيدة من اجل الخروج من وضعية و الدخول في وضعية جديدة اقتضاها منطق سرد الأحداث و نقصد بالخوارق تدخل الآلهة في القتال الذي كثيرا ما كان يحدد مصير الصراع بين الإغريق و الطرواديين.

أما **الأوديسا** فقد ألفها الشاعر **هوميروس**(*Homère*) بعد الإلياذة ، و هي تابعة لها في حقيقة الأمر لأن أحداثها تترتب على أحداث الإلياذة و موضوعها يتطرق إلى غياب **أودسيوس** بعد سقوط طراودة في يد الإغريق و عودة جميع الأبطال إلى ديارهم و يصور الشاعر هوميروس في الأناشيد الأولى قلق زوجته **بينيلوبا**(*Pénélope*) و ابنه **تيليماخوس** عليه و انتظارهما له و كيف تدخلت الآلهة لمساعدته على ذلك كما يصور الشاعر مغامرات **أوديسوس** وعن انتقامه من أعدائه الذين اخذ زوجته و الاستيلاء على ممتلكاته من أهم عناصرها الفنية: وحدة الموضوع، تصويرها للمعارك الحربية و خاصة المغامرات البحرية التي كانت تجري في بلاد اليونان و تسجيلها لمعتقداتهم و ماضيهم القديم هذا على غرار تدخل الآلهة في الأحداث.

**- الفن المسرحي:**

يكاد يجزم معظم دارسي الأدب اليوناني أن الفن المسرحي نشا و تطور عن الشعر الغنائي الذي كان الشعراء و الرواة يلقونه في الأسواق و الاحتفالات الدينية بصورة فردية. و كان هذا الشعر يحكي قصصا و يسرد أحداثا تاريخية او خرافية كانت تتوفر بعض عناصرها في الأجناس الأقدم التي هي الملاحم و الأساطير ثم سرعان ما انتقل من العرض الفردي إلى عرض جماعي استعان فيه الشاعر أو الراوي بأشخاص آخرين يقمون بأدوار لشخصيات ليعرض لهم الراوي إما بالهجاء المثير للضحك و الهزل و هذا ما عنه الملهاة أو بالتمجيد و المدح و الإشادة بصفات الآلهة.و هذا ما ستتطور عنه المأساة . و قد أخذت هذه الأناشيد طابعا مسرحيا مع مرور الزمن و ذلك باتساع أحداث المسرحية و ازدياد عدد الممثلين.

يقول أرسطو في كتابه فن الشعر: "و كان **أسخيلوس** أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين. و قلل من أهمية الجوقة. و جعل المكانة أولى للحوار ثم جاء **سوفوكليس** فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين. وأمر برسم المناظر" **(1) (ينظر: أرسطو. فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي. دار المعارف. القاهرة. 1953).**

و نلاحظ من خلال مقولة أرسطو هذه تطور الفن الدرامي بصفة جذرية على يد كتابة الكبار الذين هم **أسخيلوس** و **سفولكيس** و **يوربيدس**، و خروجه بصفة قطعية عن التأثيرات الملحمية و الأسطورية المرتبطة بطريقة الإلقاء و الكتابة التي كانتا ملازمتين أساسا بالشعر الغنائي الذي كان يحتاج إلى جوقة من اجل إلقائه في احتفالات اليونانيين و أعيادهم.

و نقصد بالفن الدرامي هنا الفن المسرحي لأن كلمة الدراما باليونانية(و هي اللفظة المرادفة للمسرحية ) هو الحدث أو الفعل و لذلك تبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا **(1)**(**الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة ط5 بدون تاريخ ص:160).**

و عادة ما تستعمل كلمة الدراما من طرف العديد من الدراميين في الكتابات النقدية و الأدبية كمرادف لكلمة التراجيديا. مثلما أن هذا الترادف قد انتقل إلى العربية عن طريق الترجمة فتنقل مصطلح الدراما إلى المأساة دالة في العديد من الدراسات على الدراما و على التراجيديا معا .

و ما يجب معرفته هو أن **المأساة** التي هي التراجيديا(*Tragédie*) و **الملهاة** التي هي الكوميديا(*Comédie*)هما الفرعان الأساسيان اللذان تتكون منهما الدراما كجنس أدبي له خصائصه الفنية و الجمالية التي تميزه عن الملحمة والشعر الغنائي.

**- المأساة أو التراجيديا:**

يعرف أرسطو في كتابه فن الشعر بأنها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، فبلغة متبلة بلمح التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية. و تثير الرحمة و الخوف، وتؤدي إلى التطهير "**(1)**( **ينظر : أرسطو .فن الشعر.تر. عبد الرحمن بدوي. دار المعارف. القاهرة. 1953)**.

و قد طرح أرسطو من خلال هذا التعريف للمأساة مفهومين أساسيين في الفن الدرامي خصوصا و في الفنون الأدبية بصفة عامة، و هما مفهوم المحاكاة و مفهوم التطهير. و قد نشأ عن هذين المفهومين نقاش طال جل الحوادث المتعلقة بهما إن من الناحية الأدبية البحتة أو من الناحية الفلسفية، و قد طوّر النقد اليوناني و بعده النقد الروماني هذين المفهومين إلى نظريتين امتدت آثار هما إلى الآداب الأوربية الحديثة.

و لكي نفهم المعنى الأولي لكلٍ من المحاكاة و التطهير يجب أن نرجع إلى فهم ما ورد في تعريف أرسطو للتراجيديا في حد ذاتها.

فالمحاكاة في العمل المسرحي عامة و في التراجيديا على الخصوص هي تقليد(أي تمثيل) فعل قام به أشخاص آخرون و يقوم بتمثيله ممثلون يتقنون محاكاة أفعال هؤلاء الأشخاص الآخرين، و ذلك أن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل و الحياة و السعادة و الشقاوة و السعادة و الشقاوة من نتائج الفعل" كما يقول أرسطو.

أما كونه تاما و له طول معلوم، فالتام هو ما يحتوي على بداية و وسط و نهاية حتى تكون المأساة موضوعا كاملا و مستقلا بنفسه.والطول المعلوم هو للتفريق بينهما وبين طول الملحمة و يجب أن تكون هذه الأجزاء متلاحمة فيما بينهما حتى ينصهر موضوع المأساة ليشكل لحمة واحدة هي ما يسمى بالوحدة العضوية رغم اختلاف لغة هذه الأجزاء نظرا لاختلاف الحالات الدرامية التي يمر بها الأبطال و اختلاف نفسيا تهم (الانتقال من السعادة إلى الشقاء).

أما قوله "بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية" فهذا يعني .أن الأشخاص يحاكون الفعل (أي يمثلون) ولا يحكونه (أي يسردونه). و هذه نقطة خلاف مهمة بين المأساة التي تعتمد على الحوار، وبين الملحمة التي تعتمد على السرد.

إما كونها" تثير الرحمة و الخوف و تؤدي إلى التطهير" فهذا يعني أن الأفعال التي يقدمها الممثلون هي الفعال التي تبنى عليها المأساة. وهى دائما مثار الخوف والرحمة لأنها تعكس أخلاق الناس.و هذه الأخلاق إما تعيسة و إما سعيدة. و بناء عليه فإن خواتم ألأفعال تكون مرتبطة بهذه الأفعال و أنواعها.

أما كونها تؤدي إلى التطهير فهذا يعني أن المتفرج مدعو لمقارنة أفعاله بأفعال المأساة فتحدث عملية التطهير عن طريق طرد المتفرج لشعور الخوف و الرحمة من خلال معاينته لهاتين العاطفتين في إطار عمل مسرحي يتعرض فيه الأبطال للمصير الذي من المفروض أن يتعرض له هو.

بعد أن أتضح لنا مفهوما **المحاكاة** و **التطهير** من خلال شرح تعريف أرسطو للمأساة يجب أن نعرف العناصر التي تتكون منها، و هي أجزاء ستة. ثلاثة منها جوهرية و هي الحكاية أو الخرافة التي تحتوي عليها المأساة و هي مركبة من أفعال إنسانية منجزة يقوم بها أشخاص يفعلون.

**- الأخــلاق:**

أي أن هؤلاء الأشخاص يفعلون أخلاقا و من ثمة فهم يتصفون بصفات متعددة. وهي إما أن تكون فاضلة و نبيلة، أي تكون بمحض اختيار و إرادة و بإمكانها أن تمس الرجل و المرأة

**1- أخلاق مناسبة لصاحبها كالرجولة مثلا تناسب الرجل ولا تناسب المرأة.**

**2-أخلاق مستمدة من الواقع أي تشبه أخلاق شخصيات الأساطير أو الخرافات.**

**3-أخلاق تصور صاحبها تصويرا دقيقا.**

**- الأفكار(الفكر):**

و هي" كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو لتصريح بما يقررون" كما يقول أرسطو نفسه. و هذا يعني أن أفكارهم لا تتحقق إلا من خلال أقوالهم و تصريحاتهم. كما يعني أن أساس التراجيديا التي هي الأفعال و هي موضوع المحاكاة لا تتم إلا من خلال الأفكار التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالأقوال و لذلك بني المسرح أساسا على الحوار.

و لو حاولنا أن نتأمل هذه الأجزاء أو العناصر الثلاثة لوجدناها تختص بالمؤلف لوحدة، أي مؤلف المسرحية.

أما العناصر الثلاثة الأخرى فهي تختص بالممثلين ولا تشكل جوهر المأساة و هي:

**1- المنظر المسرحي .**

**2- الموسيقى و الإنشاء.**

**3-الإلقاء.**

**- عناصر الاختلاف بين الملحمة و التراجيديا:**

يحاولأرسطو أن يجمع عناصر التشابه و الاختلاف بين الملحمة و المأساة أو (التراجيديا)، فوجد آن العناصر الثلاثة السابقة الخاصة بالممثلين و هي المناظر المسرحية ثم الموسيقى و الإنشاء و ثم إلقاء الممثلين للحوار لا يمكن لها أن تتوافر في الملحمة. و هذا يعني آن العناصر المتبقية بإمكانها أن تتوافر في الملحمة و في التراجيديا معا لكن بصور مختلفة و هذه العناصر هي الوزن و المحاكاة و الطول. و اختلاف صورها هو:

|  |  |
| --- | --- |
| الملحمة | التراجيديا |
| 1- تستخدم وزنا واحدا  2- المحاكاة تتم عن طريق السرد  3-طول الملحمة غير محصور بزمان | تستخدم أوزانا متعددة  المحاكاة تتم عن طريق الحوار  طول التراجيديا محصور بدورة واحدة حول الشمس |

- **الملهاة أو الكوميديا :**

يعرف أرسطو الملهاة في فن الشعر بأنها : " محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة . و لكن في الجانب الهزلي الذي هو تسم من القبيح.إذ الهزلي نقيصة و قبح ن بدون إلام و لا ضرر ن فالقناع الهزلي قبيح مشوه. و لكن بغير إلام"

و يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن أرسطو اعتبر الملهاة قسما من المأساة في بنيتها المسرحية و في محاكاتها لأفعال الناس و في تحقيقها لمفهوم التطهير غير أنه يعتبرها أقل شأنا من المأساة و ذلك لأنها تحاكي أرذل الأفعال التي يقوم بها الإنسان و من ثمة فهي تعتمد في شخصياتها على أراذل الناس في حين أن المأساة تحاكي الفعل النبيل الذي لا يمكن أن يصدر إلا عن النبلاء ذوي الأخلاق العالية الرفيعة.

و يتفق التعريف السابق لأرسطو مع تعريف أفلاطون و الفلاسفة الرواقيين(أو المشائين) الذي يقول بأن "الملهاة هي محاكاة فعل هزلي ناقص يحصل به تطهير المرء بالسرور و الضحك".

و إذا كان أرسطو يعطي قيمة كبيرة للمحاكاة في المأساة، فإن أفلاطون يعتبر أن هذا العنصر له قيمة أ كثر أهمية في ملهاة. لان محاكاة الفعل الرذيل لا يفهمها إلا الكبار. لذلك كان يود أن لا يشهد جميع الناس الملاهي المسرحية، و هذا ما حاول أرسطو أن يؤكده من خلال دعوة الشرع ألا يشاهد الشبان هذه العروض المسرحية قبل أن يصلوا إلى سن تأهلهم للجلوس إلى موائد الكبار.

و يختلف التطهير في الملهاة عنه في المأساة بكونه تطهير من نوع مداواة البشر بمثله، و يرى أرسطو أن الملهاة، و إن كانت أقل شأنا من المأساة فإنها أرفع و أعظم شأنا من الهجاء الشخصي الذي يقصد به الهجاءون أشخاصا معنيين، في حين أن الملهاة تعتمد في تأليفها من طرق الشعراء على أفعال محتملة التصديق. و يطلقون على شخصياتها أسماء كيفما أتفق. في حين "أن الشعراء يتعلقون في المأساة بأسماء من عشوا" و هذا فرق مهم في شخصيات يبن الملهاة و المأساة حتى و إن كان موضوعيهما معا هو الأمور الكلية و ليس الأمور التي تحدث فعليا لشخص ما. و هذا ما نراه في المأساة حيث تبدأ ببطل معروف كالأديب. في حين تبدأ الملهاة بمحاكاة نموذج إنساني يوضح له اسم ما.

و انطلاقا من هذا الفرق يتضح لنا فرق آخر بينهما و هو متعلق بالخطأ الذي يرتكبها ا لبطل و الذي يؤدي إلى التحول من الوضعية الابتدائية إلى الوضعية النهائية.

ففي المأساة نجد أن الخطأ يرتكبه شخص نبيل لا عن خساسة و لؤم و يؤدي إلى التحول من الوضعية السعيدة إلى الوضعية التعيسة و يكون عقاب البطل خطيرا جدا بحيث يؤدي إلى الرحمة و الخوف لكي تحدث عملية التطهير لدى المتفرج. و هذا ما حدث للبطل **أوديب** حينما أخطا بزواجه من أمه بطريقة غير متعمدة أي غير خسيسة و أدى به هذا الخطأ إلى التحول من السعادة(التي هي الملك و المجد و السلطة)إلى التعاسة و التي كان عقابها غنيمة أنها حياته بطريقة مأساوية في قمة الجبل.

أما في الملهاة فنجد أن الأمر يختلف كون الخطأ يرتكبه رجل دنيء و هو خطا تقريبي غير خطير يضخمه البعد الهجائي المثير للضحك و الذي يكون عقابها الهزيمة والخزي.فتصبح مثار الصخرية و الاستهزاء من طرف المتفرج أو الجمهور ، فتحدث عملية للتطهير للمتفرج و لكن عن طريق الضحك وهذا ما نراه في المسرحية"**الجندي الصلف** " للمسرحي **بلوتس** الذي يكتشف متلبسا بحادثة خيانة زوجية عند جارهن و يكون عقابه هو الضرب المبرح الذي يلحق الخزي و العار بالبطل و يكشف عن عمق خساسته من خلال اعترافه بأفعال دنيئة أخرى.

فهناك فرق شاسع إذن بين الوضعية النهائية للجندي الصلف في الملهاة فموضوع المأساة هو الفعل النبيل بينما موضوع الملهاة هوا لممكن الذي لم يقع فعلا. كما أنبطل الملهاة هو إنسان عادي بسيط في حين أن بطل المأساة هو أرستقراطي نبيل.

وما ابرز مؤلفي الملهاة المسرحي **أرسطوفانيس** الذي ألف ملهاة "**الضفادع**" المشهورة. و موضوع السخرية من **يوربيدس** و الملهاة "**تيسموفوريا**"و موضوعها السخرية من النساء. و غيرها كثير من الملاهي المشهورة.

**نماذج تطبيقية**

- **أنموذجان من الأساطير اليونانية المعروفة:**

**1- أسطورة نارسيسوس(*Narsissus*)** :

و هي قصة الفتى الوسيم (الجميل) الذي ابتلته الآلهة بحب نفسه و من شدة هذا الحب أدى هذا الابتلاء أن كان هذا الشاب مولعا برؤية صورته في الماء و من كثرت تكرار البحث عن رؤية صورته والبحث عن هذه الصورة مات غرقا ثم تحول إلى زهرة هي زهرة النرجس لذلك تحب هذه الزهرة الماء فهذه خرافة ظاهرة طبيعية...

2- **أسطورة برميثيوس** (***Prométhée***) (أو سارق النار):

أصل هذه الأسطورة أن (برميثيوس) كائن أسطوري استعمله الإله (زيوس) إله الآلهة في خلق الناس من الماء و الطين. و نظرا لعطف (برميثيوس) على البشر و حاجتهم إلى ما تمتلكه الآلهة و لا يمكن للبشر أن يملكوه، و هي النار المقدسة، اضطر إلى سرقة النار المقدسة من السماء و أعطاها للبشر الذين كان يصنعهم من طين باردة ، فعاقبه (زيوس) بأن قيده بالسلاسل في أعالي جبال القوقاز.و أوكل أمر عقابه إلى (هيفيستوس) الذي اختار له نسرا يأكل كبده . و كلما نفد الكبد بُدّل (برميثيوس) كبدا أخرى ليستمر العذاب دون انقطاع، إلى أن خلصه من هذا العذاب (هيراكلس) إله القوة.

و لكي يعاقب عن طريق إيذاء من حماهم من البشر أرسلت الآلهة (الإلهة بندورا)(المفاتن كلها )إلى أخيه (إبيميتوس*Epimetus*) (ذي الرأي المدبر). و قبل منها هدية متمثلة في علبة أعطتها إياها الآلهة.

و تحتوي هذه (الهدية /العلبة) على جميع الأفات و الشرور. و ما كان على (أبيميتوس) إلا أن فتح هذه العلبة فتطايرت الآفات و الشرور بين البشر و لم تكن موجودة بينهم سابقا. فارتاع و بادر إلى إغلاقها. فلم يبق داخل العلبة إلا شيء واحد هو الأمل ليخفف من الآلام التي تسببها هذه الشرور للبشر.

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــ

- بندورا : قريبة من شخصية حواء وتحيل هذه الأسطورة إلى فتنة الإغراء في الديانات السماوية

- برميتوس:ينظر إليه أفلاطون على أنه أب لكل الأجناس البشرية (تتقرب الشخصية من آدم أب البشرية في الديانات السماوية.

**المحاضرة السابعة**

-**2 أدب القرون الوسطى و عصر النهضة الغربية:**

و على الرغم من مرور أزمنة طويلة على ميلاد هذه الأجناس و تبلورها، إلا أن منطق الحكم النقدي على الأعمال الأدبية الكثيرة التي شهدتها هذه الفترة كان يخضع للمنطق الجمالي نفسه الذي حددت معظم أُطُرهِ الفنية و الجمالية الفترةُ اليونانية و ما شهدته من تفاعل فكري و فلسفي و تلاقح تاريخي و اجتماعي انعكسا على العملية الأدبية، فتغيرت بموجب ذلك النصوص الأدبية في بنياتها الشكلية و أساليبها اللغوية و أنساقها الدلالية في العصر اليوناني، وركنت إلى الجمود فيما تلاها من العصور الأخرى· و كأن ميلاد الجنس الأدبي الجديد إنما يجب أن يخضع لآلية تسارع تاريخية و فكرية و فلسفية و اجتماعية لكي يتم بموجب كل ذلك تكوّن الرحم الذي يحمل هذا الجنس، و خلق المكان الذي يستقبله، و تهيئة الشرط الإنساني الذي يدعمه بالرؤية النقدية المقنعة فيتهيأ له بذلك شرط البقاء و أحقية الاستمرار.

و يلاحظ مؤرخو الأجناس الأدبية أن هذه الأجناس قد بقيت على حالها حتى في العصر الكلاسيكي القريب من عصرنا الحالي، لا في تصنيفاها بوصفها أجناسا فحسب، و لكن في بنيتها الفنية و الجمالية التي تحيل إليها بوصها أجناسا، و ذلك على الرغم مما شابها من تغير في الموضوعات( غياب البعد الأسطوري الخرافي و حضور البعد الديني المسيحي)، و ما شابها كذلك من تغيّر في طرائق التعبير اللغوي (غياب البلاغات اللغوية المرتبطة باللغات القديمة اليونانية و اللاتينية و تبديلها ببلاغات مرتبطة بما يحمله العصر الكلاسيكي من مستجدات)، و ما شابها من تغير في الموضوعات التي تطرحها هذه المستجدات·

**- العصر الكلاسيكي:**

غير أن العصر الكلاسيكي(1550/1675) كان يحمل في طياته بذورا خفية لحركية إبداعية في غاية السرعة و التعقد بدأت تظهر في العديد من النصوص التي كانت تعتبر مهمشة أو مارقة في ذلك الوقت، و التي كانت إنذارا بقرب ميلاد هذه الحركية· و ذلك من خلال تخلي أصحابها عن الأسس التي بني عليه المذهب الكلاسيكي في تطبيقه المفرط و الصارم لقواعد الفن الأدبي كما جاء بها أرسطو في كتابه الشهير (فن الشعر)· وقد مكن هذا (الخروج) عن (الأدبية) التي سنّها أرسطو و احترمها الكلاسيكيون، من التمهيد لما سيحدث من وعي في دينامية الفكر الغربي التي لم ترضخ للقراءة الكلاسيكية للموروث اليوناني التي دامت ما يقارب السبعة قرون، و إنما حاولت جاهدة أن تعيد قراءة هذا الموروث قراءة جديدة وفق ما مكنته منها تجليات التفكير العقلي في عصر النهضة ممثلة في الفيلسوف ديكارت، بناء على الاكتشافات العلمية و الثورة الصناعية و التغير الاجتماعي·

و لعل هذه العناصر الثلاثة هي التي مكنت بطريقة أو بأخرى من ميلاد المذهب الرومانسي الذي سيحمل بوادر التغيير على مستوى إعادة تشكيل النظرية الأدبية وفقا للمعطيات الإبداعية التي كانت موجودة في أرض الواقع، و المرتبطة هي الأخرى بالتغير الاجتماعي الحاصل في بنية الفرد الأوربي· لقد أدت دينامية الحراك الحضاري المتولد عن التفكير العقلي من جهة و التطبيقات العلمية من جهة ثانية إلى إعادة النظر في العديد من المفاهيم الفنية و الجمالية التي لم تعد تطبيقاتها على مستوى النص الأدبي تتناسب مع روح العصر·  
 و قد ظهرت في خضم التغييرات في النظرة للعمل المسرحي إلى التخلص من القالب الذي كان يُصبُّ فيه وهو الشعر، فأصبح المسرح يُكتب نثرا،و انفصل الشعر في الإبداع الغربي لأول مرّة عن الأجناس الأخرى اللصيقة به· و بات يُنظر إليه على أنه جنس أدبي لوحده· و بناء على ذلك،ونظرا لاعتبارات تاريخية مرتبطة ببداية استعادة أوروبا لقوتها، انفصلت حكايات البطولات للإنسان الغربي عن الشعر و أصبحت هي الأخرى تُكتب نثرا ( روايات الفرسان)، مثلما قلت الملاحم الأدبية بشكلها الذي كانت تظهر به سابقا·

**- العصر الرومانسي:**

و لعل أهم عامل حاسم في تغير الأجناس الأدبية في العصر الرومانسي (1675/1800) هو تخلي الأجناس الأدبية الأخرى عن الشعر بوصفه إطارا و قالبا لصيقا بها· و قد مكّن هذا التخلي الشعرَ من أن يصبح جنسا أدبيا يكتب بذاته و من أجل ذاته· و قد وجد الرومانسيون في ذلك حرية كبرى للتعبير عن عواطفهم بطريقة لا ترضخ لمعايير مسبقة مما أدى على تطور الشعر واستقلال نظريته الأدبية عن الأجناس الأخرى·  
و بالمقابل، مكن هذا الانفصالُ الكتاب و المبدعين من كتابة المسرح بأساليب نثرية في غاية التطور والاختلاف بالنظر إلى ما كان سائدا في المذهب الكلاسيكي· كما مكن هذا الانفصالُ كتاب الملاحم من كتابة قصصهم المطولة في شكل روايات كانت بمثابة النواة الأساسية لميلاد الجنس الجديد و هو الرواية التي ستترسخ في القرن الثامن عشر بطريقة جذرية نظرا لما استطاعت أن تطوّره من بنية فنية وجمالية انعكست على موضوعاتها و بنياتها و أساليبها· و لعل هذا ما جعل المذهب الرومانسي من أكثر المذاهب الأدبية ثورية، و ذلك بالنظر إلى تخليه عن الرؤية الإبداعية والنقدية التي كانت تسيطر على مفاهيم النظرية الأدبية بصفة عامة في العصر الكلاسيكي، و محاولته تجاوزها إلى آفاق إبداعية جديدة فتحتها مستجدات العصر الجديد الفكرية و الجمالية و فرضتها تغيراته التاريخية و الاجتماعية·

و لعل عودة النثر بوصفه عاملا أساسيا في أشكال التعبير الأدبي، قد أدت إلى صياغة النص الأدبي صياغة لغوية تعتمد على معايير بلاغية و فنية وجمالية غير مرتبطة بالبلاغات التي كان المنظر يفرضها على النص من خلال استعمال الكاتب للشعر بوصفه إطارا مفروضا· كما أن عودة النثر قد أحيت الرغبة في الحكي دون الخضوع لموازين الشعر، ومن ثمة أحيت عنصر السرد الذي أصبح أكثر اهتماما من طرف النقاد، و من طرف النظرية الأدبية·  
 و الأكيد أن هذه العناصر كلها قد أدت إلى بلورة نشأة الرواية بوصفها جنسا أدبيا أستطاع أن يعكس مجمل القيم الأخلاقية والفسلفية والجمالية التي حاول أرسطو أن ينظر لها في فن المسرح· إن تغير النظرة إلى هذه القيم ناتج عن شمولية الحراك الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات الغربية في أروربا. و هو ناتج كذلك إلى عمق المقاربات التي كان يحملها الفلاسفة والمفكرون في دراستهم لبنية هذه المجتمعات· و من هنا، كانت الرواية عبارة عن ملحمة حقيقية تعكس الحراك التاريخي والاجتماعي الذي شهده عصر النهضة· و لذلك، فهي لم تكن طفرة أدبية وليدة الصدفة التاريخية و لا وليدة التكديس المعرفي، و إنما كانت وليدة لحظة وعي عميق بما يمكّن العصر من التعبير عن نفسه بطريقة صادقة· و لعلنا بهذا نفهم التعريف الذي صاغه ناقد متأخر هو جورج لوكتش والذي يقول إن (الرواية هي ملحمة بورجوازية).

إن انتقال المجتمع الأوروبي من البنية الإقطاعية التي كانت تحكم معظم اقتناعاته الفكرية و الجمالية، إلى البنية البورجوازية المدعمة بالتفكير العقلي والتطبيقات العلمية، قد سرّع عملية الانتقال إلى صياغة هوية أدبية جديدة على مستوى الأشكال وعلى مستوى المضامين· و قد أدت هذه الهوية الجديدة إلى تفرّع جنس القصة القصيرة عنها بطريقة تحيل إلى تفرع (الخرافة) عن (الأسطورة) أو تفرع (القصيدة) عن ( الشعر الغنائي المطول).

وإذا كانت الرواية قد أصبحت تمثل الجنس الأكثر كتابة والأكثر قراءة في العصر الحديث، فإنه يجب التذكير بأن (شجرة الأجناس الأدبية) إنما انطلقت:

**- من الأصل إلى الفرع من حيث المواضيع (من قصة خلق الإنسان في بداية التكوين إلى قصة أي إنسان كان في أي مكان)،**

**- و من الأكبر إلى الأصغر من حيث طرائق التعبير (من الأسطورة بوصفها جنسا مفتوحا بإمكان الأجيال أن تضيف إليه إلى القصة القصيرة المغلقة التي لا تحتمل أية إضافة)،  
- و من المركب إلى البسيط من حيث عدد الأجناس ( الأسطورة التي تكتب شعرا، أو الملحمة التي تحكي أسطورة بقالب شعري، إلى القصة التي تحكي قصة بأسلوب قصصي).**  
 و بناء عليه، فإن تفريعات (شجرة الأجناس الأدبية ) عادة ما تحترم طبيعة النمو التي تخضع لمعايير غائبة عن رؤية الناقد الاستباقية، و لكن درْسَها حاضرٌ في رؤية الناقد الاستخلاصية. و هي معايير تَمكَّن الناقد من استخلاصها بناء على معاينته لهذه الشجرة معاينة مكنته من القول بأن تفرع أي جنس جديد عن هذه الشجرة إنما هو خاضع لأطر فنية و جمالية مرتبطة بشرط تاريخي خضع هو الآخر لفترة بيات شتوي(Hibernation) لا يمكنه أن يعرف مدّته مسبقا· و لعله لهذا السبب كانت الإبداع يسبق التنظير للإبداع، و النص الإبداعي يسبق النص النقدي.

و قد يكون تأخر الناقد عن العملية الإبداعية هو الذي جعله يلاحظ أنه على الرغم من اختلاف أشكال التعبير القصصية و اختلاف تجلياتها السردية،إلا أن السرد يظل واحدا في منطقه الباطن لا يتغير · ذلك ما لاحظه أرسطو في كتابه فن الشعر من خلال حصر مساحة السرد بين وضعيتين أساسيتين: وضعية سعيدة و وضعية تعيسة·

- و هما نقطتا البداية و النهاية التي يمر من خلالهما البطل بمرحلة (ارتكاب الخطأ) و من ثمّة (التحوّل)· ولعل هذا ما جعل **غريماس** و الشكلانيين الروس عامة يجتهدون داخل المساحة التي حددها أرسطو لإيجاد واحد و ثلاثين وظيفة في كل قصة محكية مهما كان الجنس الذي حكيت به ومهما كان المكان،ومهما كان الزمان · و هي الوظائف نفسها التي شكلت ما سمّوه ب(منطق السرد ( logique du récit) الذي لا يخرج عن التأريخ لحادثة ميلاد الإنسان و موته سواء عُبِّر عنها بأكبر الأجناس و أقدمها (الأسطورة)، أو بأصغر الأجناس و أحدثها (القصة القصيرة جدا).

**نماذج تطبيقية**

**- مسرح شكسبير:**

**- مسرحيات هاملت**

**- ماكبث**

**- تاجر البندقية**

**-العاصفة**

**- الملك لير**

**-كليوباترا..**

**- سيرفانتيس. دون كيشوت دي لا مانشا**

**- قصة الفردوس المفقود لجون ميلتون.**

**المحاضرة الثامنة**

- الأدب الإفريقي القديم:

للأدب الإفريقي القديم خصوصية تميزه عن باقي الآداب العالمية القديمة ذلك أن الأدب الإفريقي و بموجب انتمائه الجغرافي لقارة إفريقيا تعرض إلى ما تعرضت له هذه الفارة من محن و استعمار وتناس واستغلال ليس من طرف المدونة التاريخية المشغولة بالحديث عن بؤر التاريخ المضيئة فقط ولكن كذلك من طرف ما حققه الغزاة الذين اكتشفوا في ما تعمر به من أساطير إنسانية تعود بالإنسان إلى أقصى مراحل قدمه من فوارق تاريخية و إتنولوجية جعلتهم ينظرون إليها على أنها مادة دسمة تشكل عالما خاصا شانها في ذلك شان العالم الشرقي قادرا على إمداد العالم الغربي المتعطش لإثراء جسمه الكولونيالي بما ينقص هذا العالم من قيم مادية تحرك آلية الصناعة التي أنتجتها الثورة كما هو الحال بالنسبة لاستغلال ثرواته الطبيعية المتنوعة أو ما ينقصه من قيم روحية و أخلاقية حاول من خلالها أن يشتغل الوضعية البكر لهذه القارة من اجل التأكيد على تعاليه الثقافي و تميزه العرقي و تفوقه الحضاري.

لقد كان القارة الإفريقية الممثلة في العالم الإفريقي تماما كما هو الشأن بالنسبة للعالم الشرقي و القارة الأمريكية محل اكتشاف و مصدر ثروة و محط أفق فكري و أداة لتطوير الفكر العربي و دعمه بالنظرة التميزية التي أسس عليها رؤيته الكولونيالية.

و لعله لذلك نجد أن معظم النظريات العلمية المحملة إلى وضعية الإنسان الإفريقي في توغله التاريخي كانت تستند إلى النظرة الغربية التي بلورتها الدراسات الكولونيالية التي اعتمدت على التوسع و الاستيطان و سياسة وضع اليد لقد كان لهذه العناصر الثلاثة الدور الفاعل في التأكيد على الرؤية الاستعلائية التي ميّزت الكتابات الغربية الأولى على الإنسان الإفريقي كما كان لها ترسيخ معظم المقولات التاريخية و الإتنية التي رسخت النظرة الغربية في المدونة التاريخية العالمية بما حملته من أفكار مسبقة تبين بعد زمن طويل أن معظمها كان خاطئا و عنصريا و مزيفا.

و من ضمن ما رسخته النظرة الغربية للعالم الإفريقي شكل أن ما كتبه دارسوا الثقافة الإفريقية من أفكار تحاول أن تضع الإنسان الإفريقي المراتب الأخيرة من الفعل الحضاري الإنساني كما حاولت العديد من الدراسات التشكيك في إنسانيته نظرا لبقاء الكثير من القبائل الإفريقية على طبيعة العيش البشرية الأولى كما هو الحال في الحضارات القديمة أمريكا اللاتينية و نيوزيلندا أو التشكيك بناءً علي ذلك في قدرته على التطور و التأقلم مع الفعل الحضاري للإنسان الغربي و لعننا لا نستغرب ما كانت تطرحه النظريات الأنترولوجية الكولونيالية من مقربات عنصرية تنزل بالإنسان الإفريقي كما اكتشفته الآلة الكولونيالية إلى مرتبة الحيوانية.

لقد أسست هذه النظرة الكولونيالية لوجهة بحثية عمقت النظرة الاستعلائية و هي تهتم بأفعال الإنسان الإفريقي القديم و تصرفاته و وهو يعيش في بيئته الإفريقية الطبيعية وسط الأدغال وبعيدا عن أي اثر حضاري حديث.

و أدت هذه الوجهة البحثية إلى تسجيل البعد الأسطوري للإنسان الإفريقي كمادة أولية خام سيعتمد عليها الدارسون في مقارنتها يمثلانها في الثقافات القارية الأخرى.

و لعل و هذا الاهتمام المفرط بدراسة أنتروبوجيات الإنسان الإفريقي و إتنياته هو الذي أسس لبدايات تاريخ الأساطير و الأشعار و الملاحم الإفريقي و هي الأساسات الأولى لتكون نواة أدب إفريقي قديم قدم الإنسانية و ثري الحضارات الأخرى، و غني بما لم تكن تحمله الحضارة اليونانية نفسها من غِنىً.

غير أن تحول الدراسات المقارنة في نهايات القرن العشرين و خروج الفكر الفلسفي الغربي عن الأفكار الحداثية و ما حملته من مواقف عنصرية، و دخولها في الأفكار ما بعد حداثية أدى بالعديد من الدارسين و من بينهم **كلود ليفي ستروس** إلى إعادة النظر في المقولات الكولونيالية المهيمنة طيلة قرون عديدة من الاستعمار الثقافي، و التأسيس لمبدأ الاختلاف الحضاري. و هو الأمر الذي أنصف الحضارات القديمة و منها الحضارة الإفريقية القديمة.

و لعل دراسات كلود ليفي شتراوس حول نظرية اختلاف الحضارات و حملها للقيم الإنسانية نفسها التي تنادي الحضارة الغربية و لكن بوجهات مختلفة هو الذي أدى إلى إعادة تقسيم المنجز الغربي للأدب و الثقافة الإفريقيين بناءا على ما حققته الإنسانية من فهم جديد للقيم المشتركة، من ثمة، من وجهات نظر جديدة للحضارات من دون الرجوع إلى المعياريات الكولونيالية التي هيمنت على الفلسفة و الفكر و الأدب طيلة مراحل الاستعمار و ما بعده .

لقد فتحت الدراسات المابعدكولونيالية في مختلف المجالات فرصا جديدة مكنت الدارسين من النظر إلى التراث الأدب الإفريقي نظرات موضوعية و جعلتهم يفتحون إمكانية مقارنته بالتراث الأدبي الإنساني عموما و لم يكن من الصدفة أن يصل هؤلاء الدارسون إلى محصلات هي في غاية الأهمية بالنظر إلى ما قدمته النماذج المدروسة من الأدب الإفريقي من تشابهات أثبتها الدرس المقارن بين البنيات السردية للقصص و الأساطير الإفريقية القديمة و بين البنيات السردية للقصص الشرقية.

و لعل هذا ما مكن الدارسين من الاعتراف بأقدمية العديد من العناصر الأسطورية السردية الإفريقية على تغيراتها في الآداب الشرقية أو الغربية الفارقة في مركزية الدرس الهلّيني الإغريقي أنها الحالة نفسها التي مست الثقافة الأمريكية القديمة التي حاولت أن تضع الرجل الهندي في محك الدرس الأنتروبولوجي الثقافي المتنور.

لقد أسس مبدأ اختلاف الثقافات لمسار الاعتراف بالثقافات الإنسانية و إلغاء النظرة الاستعمارية و المعنوي الاستعلائية على الأقل من الخطابات الثقافية الرسمية التي كانت تصنف الأدب الإفريقي بثراء أساطيره و خرافاته و رموزه المادية و المعنوية ضمن دائرة الأدب المنحط(Sous- littérature)، أو الأدب من الدرجة الثانية.

لقد تبين، مع مرور الوقت، أن الثقافة الإفريقية القديمة ثقافة ثرية بما تحمله من رموز ساعدت على معرفة العديد من اطر العيش و الحياة الاجتماعية و الثقافية العلمية للإنسان الإفريقي القديم.

كما تبين أن هذه الثقافة شكلت مرجعا متأصلا للعديد من الكتابات المعاصرة التي انتهجها أدباء ما بعد الكولونيالية الأفارقة بعد تجاوزهم للنظرة الغربية المتمثلة في ربط الأدب الإفريقي بلغة المستعمر و ربط حلم الإنسان الإفريقي بالعبودية ( Négritude) و هما العاملان اللذان شكلا أهمية كبرى في بناء صورة الإنسان الإفريقي ثقافته و أدبه في لا وعي الإنسان الغربي و طرحا إشكاليات معقدة في محاولة تحرير الإنسان الإفريقي لنفسه من النظرة الاستعمارية الاستعلائية.

وقد كان لابد للوعي بالكتابة الأدبية أن يأخذ مجرى ثقافي و فكري أخر مع ميلاد جيل جديد من أدباء ما بعد الكولونيالية للدفاع عن رؤية أكثر تحررا من المُسْبَقَات الغربية المهتيمنة.

لقد كان فكر مثل **فرانز فانون (1)** و شاعر مثل **إيمي سيزار** و روائي مثل **وول سونيكا** ومفكر و كاتب من **ليويود سيدارسنغور** كل بما يحمله من توجه فكري خاص أصواتا أصلية ومتعددة للثقافة الإفريقية الغنية بروافدها الأسطورية و ببعدها الإنساني و بما تحمله من ذخائر لازالت تعطى للإنسان الإفريقي المعاصر دفعا قويا لتجاوز ما تركه الاستعمار في نفسه من عقد متعلقة بالذات و بالهوية و باللون و بالثقافة و بما تحمل كل هذه العناصر على تأصيل و جودة في الذات الإنسانية.

لقد خطت الدراسات المعاصرة حفرات عملاقة في إعادة الاهتمام بالأدب الإفريقي القديم بما هو كنز من الكنوز الإنسانية لا بما هو ثقافة قابلة للهيمنة و الاستعمار و أصبح التراث الإفريقي بموجب ذلك يدرس على انه المصدر الإنساني الأول الأكثر قِدمًا و الأكثر إيغالا في التاريخ بما مد به الإنسانية من ذاكرة حافظة لتراثها و ثقافتها و لحروبها و لانتصاراتها و انهزاماتها و ليس أول على ذلك مما حملته ثقافة شمال إفريقيا من أبعاد جمالية و من إضافات للثقافة الإنسانية المتحاورة عن قرب مع الثقافة الغربية الواقفة في وجهها وقفة الند للند منذ أقدم العصور كما هو الحال بالنسبة للكاتب **أبوليوس()** صاحب أقدم رواية افريقية(شمال افريقية)على الإطلاق و هي رواية (**الحمار الذهبي)().**

لقد شكلت اللغة إشكالية عويصة بالنسبة للدارسين خلال تصنيفهم للأدب الإفريقي القديم الخاضع هو الأخر للتقسيمات الجغرافية التي قسمته إلى:

**أ**- أدب شمال الصحراء الكبرى و تضطلع به الشعوب البربرية الساكنة في منطقة شمال إفريقيا و التي انسجمت مع الفتح الإسلامي و شكلت رؤية أدبية في ما يخص المعتقد الديني و الانتماء اللغوي و الإرث الشفوي . و هي الشعوب التي عانت من الاستعمار البيزنطي و الروماني و أدت إلى إنتاج أنماط ثقافية لعل أهم أنموذج لها هو **أبوليوس** الروائي الذي كتب رواية الحمار الذهبي، و القديس **سانت أوغستين** المفكر و رجل الدين ذو الأصول البربرية الذي بلغ شأوا عظيما في مجاله. و كلاهما كان مرتبطا بصورة أو بأخرى بالتأثيرات الرومانية القرطاجية. و هذا الأدب كان ناطقا باللغات البربرية المحلية في جانبه الشفوي و اللغة العربية بعد دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا في جانبه الكتابي.

**ب** - أدب جنوب الصحراء الكبرى. و هو الأدب الذي أنتجته الشعوب الإفريقية بتعدد أعرافها و اختلاف أجناسها و لغاتها. و على الرغم من ثراء هذا الأدب في جميع جوانبه المتعلقة بالأسطورة و الخرافة و أنماط العيش المنعكسة على الغناء و الرقص و النحت على الخشب، إلا أنه انقسم إلى قسمين هو الآخر: قسم قديم متروك للتثاقف الشفوي و الانتقال العربي بين الشعوب الإفريقية المتعددة، و قسم قديم مكتوب باللغات المحلية كلغة **النيلو والبانتو والحوصة** التي كانت منطوقة وحسب و بدء بالكتابة بها في مرحلة متأخرة جدا من القرن التاسع عشر. أي بعد دخول الاستعمار و بداية اعتنائه بالتراث الإفريقي ضمن ما كان يخطط له في درس الأنتروبولوجي الكولونيالي . كما كتب قسم من هذا الأدب باللغة **السواحلية** التي كانت سابقة في الكتابة على اللغات المحلية و التي تحمل أثرا كبيرا للغة العربية نظرا لانتشار الإسلام في جنوب القارة و اعتناقه من طرف العديد من شعوب دول جنوب القارة. هذا، بالإضافة إلى غيرها من اللغات المنتشرة عبر شساعة القارة الإفريقية.

ــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

**1- ينظر: فرانز فانون. معذبو الأرض. تر:سامي الدروبي. تقديم : جان بول سارتر. نسخة بي دي أف ألتكترونية.(** <http://al-taleaa.net>**). ص:23.**

**نماذج تطبيقية**

**- رواية الحمار الذهبي لـ أبوليوس الذي ولد في سنة 125 م و توفي سنة 170 م في مدينة مداور في الشرق الجزائري . أديب بربري الأصل لأب تقلد العديد من المناصب الإدارية و السياسية مما ساعد أبوليوس على تحصيل علمي متميز في مختلف العلوم في كل من قرطاج و أثينا التي تعلم بها اللغة اليونانية.**

**- شخصيات الرواية: لوكيوس ، أو الشاب الذي تحول إلى حمار. بطل الرواية.**

**- مياو، مضيف لوكيوس. بامفيلا. زوجة ميلو.**

**-فوتيس، خادمة بامقيلا.**

**- بيرهينا، قريبة والدة لوكيوس.**

**المصدر: أبوليوس. الحمار الذهبي. ترجمة: أبو العيد دودو. دار الأمة للنشر و التوزيع. الجزائر.2008.**

**المحاضرة التاسعة**

- الآداب الغربية الحديثة:

**- الآداب الألمانية و الفرنسية و الانجليزية:**

تُعتبر الكلاسيكية من أهم و أقدم المذاهب الأدبية التي نشأت في أوربا في القرون الوسطى. و قد بدأت ملاحم هذا المذهب تظهر على الساحة الأدبية بعد نشوء حركة البحث العلمي التي انبرت إلى إحياء الثقافة و الآداب ا ليونانية و اللاتينية القديمة في القرن الخامس عشر. و هذا ما أدى إلى اهتمام الأوربيين بالإرث الأدبي اليوناني واللاتيني من خلال إعادة نشر مخطوطاته و ترجمتها و دراستها.

و قد أدى هذا الاهتمام إلى إعادة قراءة الأعمال النقدية الكبرى التي صاحبت الأدب اليوناني خاصة أعمال **أرسطو** و **أفلاطون** والأدب الروماني خاصة عند **هوراس**.

و قد ساعد إحياء التراثين اليوناني و الروماني كثيرا على نشوء المذهب الكلاسيكي في القرن السادس عشر. و قد تبلورت مبادئه الفلسفية و الفنية ابتدءا من سنة 1550 في كثير من البلدان الأوربية و خاصة في فرنسا. وقد استمر هذا المذهب إلى غاية 1675 أي نهاية القرن السابع عشر. بل بقي في بعض البلدان الأوربية إلى القرن الثامن عشر.

يقول الدكتور محمد مندور:"الكلاسيكية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس(*Classis*)التي كانت تفيد أصلا [وحدة في الأسطول]، ثم أصبحت تفيد[وحدة دراسية] أي فصلا مدرسيا. و الأدب الكلاسيكي يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التي أفلتت من طوفان الزمن، و حرصت الإنسانية على إنقاذها من الفناء لِمَا فيها من خصائص فنية و قيم إنسانية تضمن لها الخلود، و تجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين في فصول الدراسة" (**محمد مندور. الأدب و مذاهبه. دار نهضة مصر. القاهرة بدون تاريخ، ص:41**).

و انطلاقا من هذا التعريف نفهم جيدا أن الأدباء الكلاسيكيين سيعتمدون اعتمادا كليا على ما جاء في الموروث اليوناني من مفاهيم أدبية و تنظيرات نقدية سيُرسّخون مبادئها في مذهبهم الأدبي، و من ثمة فإنهم سيجعلون من كتاب"فن الشعر" لـ**أرسطو** أساسا يعتمدون عليه في وضع دعائم هذا الأدب، و الاحتذاء حذو أرسطو في تعرضه في كتابه هذا للأدب التمثيلي أو فن الدراما بنوعيها( المأساة و الملهاة).

و قد أعطى الكلاسيكيون أهمية بالغة لهذين النوعين و حافظوا على المبادئ نفسها التي نظّر لها أرسطو أثناء تعرضه لهما، مثلما حافظوا على المفاهيم نفسها التي استخرجها في نقده لهذين النوعين كمفهموم المحاكاة و التطهير، و حافظوا على الخصائص نفسها التي يتميز بها هذا النوعان من الأدب الدرامي.

و قد كان المذهب الكلاسيكي أكثر تطورا و ازدهارا في فرنسا عن غيرها من الدول الأوربية. و كان من أهم رواده الأوائل **بوالو** الشاعر الفرنسي الكبير الذي كتب " فن الشعر"(***Art poétique***).

ومن أهم مبادىء الكلاسيكية اعتمادها على العقل. يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: " ففي الأدب الكلاسيكي، كان للعقل سلطان المطلق، و لهذا طالما وصف بأنه أدب عقلي، و ليس معنى ذلك انه كانت تعوزه المعاني العاطفية أو العناصر الفردية. إذ طالما حللت فيه العواطف تحليلا نفسيا دقيقا يفوق أحيانا نظيره في العصر الرومانطيقي[..] و لكن العواطف و المشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة كل الخضوع للعقل" (**غنيمي هلال. الرومانتيكية. دار الثقافة دار العودة. بيروت. 1973. ص13).**

وقد ظهرت فكرة الاعتماد على العقل جليا في أعمال كثير من الكتاب الكلاسيكيين المشهورين الذين امتد على يدهم المذهب الكلاسيكي كل هذه المدة الطويلة من أمثال **رونسار**(*Ronsard*) و**فولتير**(*Voltaire*) و **بلزاك** (*Balzac*) و غيرهم كثير من الكتاب في الدول الأوربية الأخرى.

يقول فليب فان تيغيم:" لقد اعتنق الكتاب الكلاسيكيون فكرة رئيسية أوضحها" **بيفون**" سنة 1753 في خطابه عن الأسلوب و هي أنه يتجوب على الكاتب أن يكتب ليكون مفهوما من أقل الناس ثقافة. ومن أجل ذلك عليه أن يطيع العقل في أدق التفاصيل، لأن لغة العقل شاملة"( **فليب فان تقيم.المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية.1980.**)

و لذلك فإن الكلاسيكية كانت تحرص على جودة الصياغة اللغوية و خصاصة التعبير، إذ أنه لا يمكن ندرك شيئا ما إدراكا تاما ما لم نعبر عنه بوضوح. ولذلك فإن المبادئ أسلوبها الأدبي جودة العبارة و وضوح المعنى. وهذا يعني أن كل شيء إنما يجب أن يخضع للعقل و لموضوعيته. وذلك" لا يزال الفرنسيون يعتبرون إلى اليوم أن **راسين** الكلاسيكي أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذي يغمر الكلاسيكية كلها" ( **مندور. ص: 45**).

و لقد ظل العصر الذي ساد فيه المذهب الكلاسيكي عصرا ذهبيا بالنسبة للرجوع إلى الأصول اليونانية في الفكر و الفلسفة و الأدب. كما نشأ في ظلاله الكثير من الكتاب و المسرحيين الكبار الذي بقيت أعمالهم شاهدة على تعلّق عصر النهضة الأوربية عموما و الفكر الكلاسيكي على الخصوص بالمرجعية الفلسفية و الإبداعية و الجمالية التي طبعت الفلاسفة و الأدباء اليونانيين الكبار.

وليس أدل على ذلك من تجسيد المسرحي الإنجليزي الكبير **شكسبير** لهذه المبادىء الفنية في مسرحياته المشهورة كـ: (**عطيل**) و (**هاملت)**، و (**تاجر** **البندقية)** و **(مكبث)**  و غيرها كثير، و ذلك على الرغم مما وُصِف به شكسبير من حرية في التعامل مع هذه المبادئ بالنظر إلى أبناء عصره من الأدباء الذين كانوا أكثر حرصا على الكلاسيكية منه.

لعل ما ميز الآداب الغربية في عصر النهضة خاصة هو انتقال الحضارة الأوربية من العصر الكلاسيكي إلى العصر الرومانسي الذي سينقل التاريخ الأدب و الفلسفة و العلوم إلى مرحلة جديدة تتميز ببصمات ما أنتجه المذهب الرومانسي من رؤى عقلانية أثرت أيما تأثير على النظريات الفنية و الجمالية السائدة و نقلت مفاهيمها إلى مستويات جديدة من الوعي بالذات و بالعالم و تحقيق مستويات إبداعية جديدة أدت إلى الدخول في عالم السرد كما حققه **الفن الروائي** الذي تبلور و أخذ شكله النهائي و أصبح يهيمن شيئا فشيئا على الساحة الأدبية الغربية بميلاد جيل جديد من الأدباء استطاع أن يجسد حركية انتقال المجتمع الغربي من **المرحلة الاقطاعية الفلاحية** التي ميزت العصر الوسيط و أدبه الكلاسيكي إلى الصناعية البورجوازية التي فتحت المجال لميلاد **المجتمع الليبيرالي**.

و لقد كان من أهم نتائج هذا الانتقال نشوء **فن الرواية** و انفصاله نهائيا السرد عن الشعر بوصفه قالبا تصب فيه الفنون الأدبية الأخرى. لقد أعادت هذه المرحلة التاريخية ، بما أفرزته من حراك فكري وفلسفي و علمي مجمل المفاهيم التي تحكمت في النظرية الأدبية طيلة فترة العصر الوسيط و ما قبله. كما نقل **الكوجيطو الديكارتي** مجمل المفاهيم الفلسفية الغربية إلى مستويات جديدة من الممارسة الإبداعية التي تتميز بالعقلانية و التفكير العملي نظرا لنشوء البنيات الفاعلة للمجتمع الصناعي الذي تحقق بفضل الثورة الصناعة كنتيجة حتمية للاكتشافات العلمية.

لقد نشأ **المذهب الرومانسي** على أنقاض **المذهب الكلاسيكي** في أوربا و شكّل البصمة البارزة في التي انطبعت بها أداب كل من **ألمانيا و فرنسا و انجلترا**. و حتى و إن لم توضع جل مبادئه و أسسه الفنية بصفة مباشرة بعد أفول نجم الكلاسيكية، فإن الكثير من هذه المبادئ و الأسس استمدت جذورها في الفترة الكلاسيكية نفسها أولا، و خصوصا من الفترة الفاصلة بين انتهاء الكلاسيكية كمذهب أدبي و ابتداءِ الرومانسية، و هي فترة تتجاوز القرن من الزمن امتدت من سنة 1675 إلى سنة, 1800.

و قد شهدت هذه الفترة التاريخية حركية تحوّل فني و جمالي كثرتْ فيها المساءلاتُ الجوهريةُ حول طبيعة الإبداع الفني و البحث عن الأسرار الجمالية المتعلقة بالأدب، و ظهور محاولات لإرساء أسس و مبادئ جديدة تختلف عن المبادئ الكلاسيكية المستمدة من الفكر اليوناني الأرسطي.

وقد مكنت هذه الفترة الانتقالية إن استطعنا القول من الثورة إلى المبادئ الصارمة لهذا الفكر، و تغيير الأساليب الدراسية كتجديد المأساة و توسيع الملهاة و بروز أنواع أدبية جديدة متعلقة بالنثر و بداية تأسيس الفن القصصي الذي سيتطور شيئا فشيئا إلى أجناس أدبية جديدة لم تكن موجودة سابقا هي الرواية والقصة. مما مكن من تطوير نظرية جديدة لهذه الأجناس و نظريات جديدة تتعلق بأنواع الشعر.

و في خضم هذا المسار المفعم بدأت تظهر إلى الوجود مفاهيم جمالية تخلّى فيها المبدع شيئا فشيئا عن التعرض للمفاهيم الأخلاقية الكبرى المتعلقة بالإنسان و محاكاة أفعاله أي أخلاقه، و الاهتمام بالفرد و بنوازعه الشخصية التي بإمكانها أن تعكس عمقا أخلاقيا ليس أقل عمقا من المفاهيم الأرسطية و الأفلاطونية التي سادت في العصر الكلاسيكي.

وفي هذا الخضم بدأت المناداة بالخصوصية الفردية التي دعمتها تطورات اجتماعية و سياسية و اقتصادية أدت إلى بداية تشكيل رؤية جديدة لمفهوم القوميات و الشعوب و ثقافتها المعبر عنها باللغات المحلية. وقد تزامنت النزعة الفردية بالنزعة المحلية في الأدب و الفن لتشكيل قاعدة ستتركز عليها أولى المبادئ الرومانسية.

يقول الدكتور **محمد مندور**:" و ليس أدل على ذلك من مدلول لفظة الرومانسية ذاتها، فهي مشنقة من كلمة رومانس التي اطلعت على اللغات و الآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة و التي كانت تعتبر في القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة. و قد قصد الرومانيون باختيارهم هذا اللفظ إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم و ثقافتهم القومية أي الرومانسية، و بين التاريخ والأدب و الثقافة الإغريقية و اللاتينية" ( **مندور المرجع نفسه ص 54**).

ولئن كان بعضُ الدارسين يُرجع أصول كلمة الرومانسية إلى القرن 13و بداية بروز بوادرها في1761 ، أي في خضم الفترة التي تحدثنا عنها، فإن بداية ظهورها و تطورها الحقيقي إنما يعود إلى بداية القرن التاسع 1800.

و لأن المذهب الكلاسيكي كان قد بسط سيطرته على فرنسا لأنه نبع في مجمله منها نظرا لتميّز الفرنسيين بالعقلانية التي يمثلها **ديكارت**(*Descartes*)، فإننا نجد أن هذا المذهب الرومانسي وجد له أرضا خصبة في إنكلترا و ألمانيا أكثر مما وجدها في فرنسا، و لهذا السبب نجد أن معظم **الرومانسيين الفرنسيين** ذهبوا إلى هذين البلدين من أجل النهل من منابع الرومانسية المتطورة فيها نظرا للعقلية التي تميز **الألمان** و **الإنجليز**، و هي عقلية يغلب عليها جموح الخيال و تشعّب العاطفة كما يقول محمد مندور.

فنجد ممن ذهبوا إلى إنكلترا الكاتب **شاتوبريان** (*Chateaubriand*)الذي ترجم الفردوس المفقود (*Le Paradis perdu*) للكاتب الإنكليزي **جون ميلتون** إلى اللغة الفرنسية، و **ما دام دو ستايل** (*Madame de Staël*)التي هاجرت إلى ألمانيا، و **جون جاك روسو**(*Jean jacques Rousseau*) الذي عاش في سويسرا و دافع عن المذهب الرومانسي من خلال دعوته إلى تحطيم كل القيود في الفن و الأدب و الإبداع.

غير أن المذهب الرومانسي بلغ أوجه في أوربا، و خاصة في فرنسا، ابتداءً من سنة1820، "إذ أعطت أروع نماذجها و أبدع أثارها المعتبرة مرجعا للتأكيد على تمام تكونها و انتصارها و انتظامها ".(**إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت، 1974.ص237** ).

و قد برز في هذه الفترة كتاب كبار كتبوا أعمالا لها وزنها الفني والجمالي في المذهب الرومانسي.

و بإمكاننا أن نسجل كتابة لامارتين(*Lamartine*) لكتابه المشهور " تأملات" (Pensées) في سنة 1820. كما كتب **ألفريد دوفيني**(*Alfred de Vigny*) ديوانه الذي سماه بـ:ا**لأشعار** (*Poèmes*) سنة1822 وكتب **فكتور هيجو** (*Victor Hugo*) كتابه أود(*Aude*)(وهو اسم امرأة) .

و قد سبقهم في ذلك كتاب كبار كـ**: شاتوبريان**(*Chateaubriand*) برواية روني(*René*)في سنة 1801، و كتب شيلنغ(Schelling) خطابه حول الجمالية الفلسفية سنة1807، و **بايرون**(*Byron*)مؤلفه شايلد هاورلد(Child Harold) سنة 1992 في إنكلترا.

كما ظهر في ألمانيا كتاب كبار معروفون ساهموا في تأسيس الحركة الرومانتيكية الألمانية من خلال محاولتهم الثورة في الأدب و المجتمع الكاتب الكبير **جوته** و **هردر**(*Herder*) **وشيلر**(*Schiller*)الذين كوّنوا جماعة سمّت نفسها بـ: **"العاصفة و العصيان".**

و إذا كنا لا نستطيع أن نحصى جميع الكتاب المشهورين الذين ظهروا في هذه الفترة و شكلوا الثقل الفكري و الجمالي العظيم لأوربا المعاصرة نظرا لكثرتهم وانتشارهم على المدة الزمنية التي سادت فيها الرومانسية، فإننا سنحاول أن نحصي أهم مميزات المذهب الرومانسي.

لقد كان هم الأدباء و النقاد الرومانسيين الأول هو الخروج من المذهب الكلاسيكي، و الثورة على المبادئ الفنية و الجمالية الني سيطر من خلالها على الأدب و النقد لردحٍ من الزمن. ولذلك فقد ارتبط مفهوم الرومانسية بمفهوم الثورة في ذلك العصر، أي الثورة التي يراد منها تغيير أساليب الكتابة و فنياتها، و تغيير القواعد النقدية و الفكرية التي كان يجب أن ترتبط في نظرهم بمستجدات العصر الذي يعيشون فيه.

و لأن هذه الثورة كانت تقتضي الخروج من فكرة تقديس العقل، فإن ذلك أدى بهم حتما إلى المناداة بتقديس الذات البشرية و إعادة الاعتبار لعواطف الإنسان الذاتية و مشاعره الخاصة التي بإمكانها أ ن تحمل قيمًا أخلاقية ليست بالضرورة حكرا على العقل.

و بناءً على هذه المقاربة كان لابد أن تتغير نظرة المشرعين للأجناس الأدبية السائدة في عصرهم، و خاصة الأجناس الدرامية كالمأساة و الملهاة مثلما تغيرت نظرتهم للشعر و أصبحت الرواية أكثر تطورا.

أما فيما يتعلق بالمسرح في جانبيه المأساة و الملهاة، فقد تجسدت الثورة بالخروج على:

* **قانون الوحدات الثلاث الذي كان شرطا أساسيا في المسرح الكلاسيكي.**
* **الخروج عن الموضوعات التاريخية المقتبسة من الآداب القديمة اليونانية والرومانسية.**
* **المناداة بمعالجة الموضوعات المرتبطة بواقع الحياة الحديثة.**

و لئن حافظت الكتابة الدرامية على الهدف الأخلاقي الذي يسعى الأديب على تحقيقه لدى المتفرج، فإن الرومانسيين آثروا كتابتها نثرا و نادوا بنوعين من المسرح:

**- النوع الأول و هو" الدراما البرجوازية النثرية.**

**- النوع الثاني و هو ما يسمى بالميلودراما و هي مسرحية شعبية تختلط فيها المأساة بالملهاة "** (**تغنيمي هلال. الرومانتيقية. ص..219**).

و يجب أن تكون موضوعاتها حديثة و أسلوبها قريب من اللغة العامة. فهي موجهة لهم أصلا لأنها تعرض للأشخاص الشريرين الذين يلقون مصيرهم الرادع. كما بدأت تظهر ملامح الكتابة المسرحية الموجهة للقراءة دون التمثيل.

أما في ما يتعلق بالشعر، فإنه كان الجنس الأدبي الحقيقي الذي مكّن الشعراء الرومانسيين من التعبير عن عواطفهم و مشاعرهم وأحاسيسهم. و لذلك، فقد " تجدد الشعر في موضوعا ته، و في معانيه، و في قوالبه الفنية " (**المرجع نفسه 197**).

و لقد طغت عاطفة الحب على الموضوعات الشعرية لما لها من اتصال بما يعبر من خلاله الرومانسيون عن مشاعرهم المتعلقة بالحزن والشكوى و خيانة الحبيب و غير ذلك من العواطف الحالمة التي أصبحت تشكل أساسا النظرة الجمالية الرومانسية في بعدها الفلسفي.

كما أن هذا التجديد في المضامين أدى إلى التجديد في الأشكال الشعرية كذلك. و أصبح الشعراء لا يلتزمون بالقيود العروضية الصارمة التي كان عليها الشعر في العصور القديمة.

أما فيما يتعلق بالكتابة القصصية.فقد تطورت الكتابة القصصية التي كانت أكثر تقبلا من غيرها من الأجناس لأرائهم و أغراضهم المرتبطة بالعصر، و ذلك نابع من طبيعتها، فأصبحوا يحققون من خلالها سردهم للأحداث الشخصية الذاتية "و العناية بوصف مظاهر الطبيعة وصفا يساعد على إزكاء العواطف و إلهاب الشعور "( **المرجع نفسه ص209**). و هذه كلها من خصائص الرومانسيين.

و قد انعكست جل هذه العناصر التجديدية على معظم الأعمال الأدبية التي أظلها تاريخ الأدب في أوربا في القرن التاسع. مثال الأعمال التي ذكرناها سالفا و غيرها من الأعمال الأخرى لأدباء كـ: **بالزاك**، و **فلوبير**، و **ستاندال** و **فيكتورهيغو** (*Victor Hugo*) و غيرهم كثير.

أما في المجال النقدي فقد لعبت **مدام دو ستايل** دورا مهما في تطوير المبادئ الفنية الكبرى للمذهب الرومانسي منذ بداية نشأة المذهب فتحدث عن العلاقة بين الأدباء الأقدمين و المحدثين، و قابلية الكمال في الفكر البشري، و الذوق و العبقرية و علاقة الأدب بالمجتمع و هي مبادئ أسست المفاهيم التولية لهذا المذهب من خلال ثورتها على النظرة الكلاسيكية السائدة. كما لعب **شتوبريان** (*Chateaubriand*) دورا هاما في تأكيد مفهوم القيم الجمالية في الفن، و عدم ارتباطها بالضرورة بالقيم الأخلاقية، و ربط جدة الأشكال في الشعر بجدة الإلهام الذي تحققه المادة الشعرية.

لقد أدى هذا الحراك النقدي و الإبداعي الذي ميز عصر النهضة إلى الانتقال السريع للنظريات و المذاهب الأدبية و الجمالية إلى مرحلة جديدة من التجريب نظرا لما كان يحرّك عمق المجتمعات الغربية التي دخلت بتميّز و فرادة في معركة تحديث البنيات التحية لهذه المجتمعات، مما تمخض عنه تصور جديد للعلاقة بين الفرد و المجتمع من خلال إعادة النظر في علاقات العمل التي كانت تربط أصحاب رؤؤس الأموال مع الطبقات الاجتماعية الجديدة لناشئة تحت وقع الطبقات العمالية التي أنتجها المجتمع الصناعي .

و لعل هذا ما جعل الكتاب و الروائيين الكبار في ذلك الوقت خاصة، في فرنسا و انجلترا، من أمثال **فيكتور هيغو** ينتبهون إلى استغلال هذا الواقع الجديد أدبيا و روائيا في أعمالهم السردية التي ميزت الأدب الفرنسي خاصة رواية (**البؤساء**) لـ**فيكتور هيغو** التي تتميز بنظرتها الواقعية غير المعهودة و التي أسست لدخول عوالم التخييل الروائي و الأدب عموما في مرحلة جديدة منذرة بانقلاب قادم على جل المفاهيم الجمالية التي طغت على الأدب **الفرنسي** و **الانجليزي** و **الألماني** في المرحلة الرومانسية.

تبلور مفهوم الواقعية في معناه الاصطلاحي كمفهوم مقابل و معارض لمفهوم المثالية. فالأول كان يعني بالنسبة للفلاسفة ارتباط الإنسان بالواقع المرير للحياة بما فيها من أتعاب و محن و شرور، بينما كان الثاني، أي المثالية، يعني ارتباط الإنسان بما في الحياة من خير و سعادة و نعم.

و قد تطور هذان المفهومان في خطابات الفلاسفة و تنظيراتهم، ثم ما لبث أن امتدا إلى الأدب و أصبحت الواقعية تيارا أدبيا بارزا في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر.

و الحقيقة أنه مثلما نشأت الرومانسية في خضم المذهب الكلاسيكي، فإن الواقعية قد نشأت هي الأخرى في خضم المذهب الرومانسي و عمت جميع أنحاء الدول الأوربية و شكلت رافدا ثريا للآداب المحلية في كل من ألمانيا و فرنسا و إنجلترا.

غير أن الواقعية تزامنت مع الرومانسية ابتداء من سنة1850، نظرا لما كان يزخر به القرن التاسع عشر من تفاعلات فكرية و فلسفية و ثقافية أدت إلى توسيع مجالات الإبداع في جميع الفنون و الأجناس، وتعدت هذين المذهبين إلى مذاهب و تيارات أدبية وفنية أخرى كـ**الرمزية** و **السيريالية**  و **البرناسية**(مذهب الفن للفن و غيرها ).

و هذا لا يعني أن الذهب الواقعي بأسسه الجمالية ودعائمه الفكرية لم تكن له جذور ضاربه في عمق الفكر الإنساني. فقد كان شأنه في ذلك شأن جميع المذاهب الأخرى. غير أن مفهوم الواقعية تطور في دلالته و في نظرة الأدباء و المفكرين له. فإذا كان عند البعض يعني تصوير واقع الحياة بطريقة فوتوغرافية، فإنه يعني عند البعض الآخر التصدي لمشاكل المجتمع و محاولة معالجتها و اقتراح الحلول لها عن طريق الإبداع الأدبي. كما أن الواقعية كانت تعني عند آخرين الأدب الذي يقف ضد أوهام الأدباء الخياليين الساكنين في الأبراج العالية. غير أن مفهوم الواقعية يجمع بين جميع هذه التوجهات لأنه ينطلق من نظرة فلسفية في فهم الحياة و تفسيرها.

إن الظرف التاريخي الذي نشأت فيه الواقعية لم يكن كفيلا لها بتطوير هذه الأفكار وتبينها على المستوى الفلسفي من خلال بداية ظهور المفكرين و الفلاسفة الاشتراكيين فحسب، و إنما ساعدها على إيجاد الجنس الأدبي الذي سيلعب دورا مهما في تحقيق هذه الأفكار الفلسفية على المستوى الإبداعي. و هذا الجنس هو **الرواية** التي ازدادت ترسخا في الممارسة الإبداعية بعد أن مكنتها الرومانسية من التطور.

لقد أصبحت **الرواية** هي الجنس الأكثر التصاقا بما تنادي بها الواقعية من تصوير لحياة الناس و واقعهم في أسلوب يعتمد على تصوير الدقائق و التفاصيل التي بإمكانها أن تختزن بعدا أخلاقيا و جماليا. و من هنا فإن جلّ الأدباء الواقعيين الكبار إنما كانوا روائيين و اشتهروا بذلك.

و من ضمن هؤلاء الأدباء نجد الروائي الفرنسي **بالزاك** الذي يعتبر الرائد الأول للواقعية. يقول **بالزاك**:"إن الكاتب يعتقد اعتقادا جازما أن التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداء من الآن قيمة أعمال أدبية تُدعى اصطلاحا روايات. و هذه التفاصيل، تؤخذ من الحقيقة المعاصرة لا من التاريخ ". **(فليب فان تغيم**. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص237). وهذا ما حاول **بالزاك** أن يحققه في قصصه.

كما أن **فلوبير**(*Flaubert*) يجري استطلاعات قبل أن يؤلف قصصه، و هذا ما فعله في روايته **مدام بوفاري**(*Madame Bovary*) و التربية العاطفية(*L'éducation sentimentale* ). و حاول **إميل زولا** (*Zola. E*) أن يختلط مع العمال و يلبس ملابسهم قبل أن يكتب روايته المشهورة **جارمينال**(*Germinal*).

لقد وجد المذهب الواقعي في المجتمع مادة ثرية و مجالا خصبا لإعادة صياغة العديد من المفاهيم الإبداعية المتعلقة بالإبداع و الفن، و كيفية تسخير كل منها للأخر. و أصبح الواقع الاجتماعي الذي تطور في أوربا بطريقة مسارعة نظرا لدخول أوربا في المرحلة الصناعية التي تراكمت من جرائها الثورة و تغيرت مفاهيم المجتمع و المدينة و الأفراد و الطبقات، يحمل للأدباء منابع جديدة للإبداع لم تكن ذات قيمة كبيرة في نظر المذاهب الأدبية السابقة.

**نماذج تطبيقية**

**- دانتي أليجيري، الكوميديا الإلهية.**

**- يوهان فون غوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، شعر.**

**- ألفونس دو لا مارتين، البحيرة ، شعر.**

**- جون راسين، فيدر(Phèdre) مسرحية.**

**المحاضرة التاسعة**

**- الأدب الروسي:**

أدت عودة الروح الوطنية القيصرية ذات البعد السلافي إلى التمركز من جديد في منتصف القرن الخامس عشر(1480)عشر إلى إعطاء دفعة جديدة لهذه الروح في مجال الكتابة و الإبداعية. و قد استغل الأدباء و الكتاب البعد السلافي المشوب بالروح المسيحية المتوارثة من القرن العاشر للتأسيس لما أصبح يسمى با**لأدب الموسكفي** الذي كان يعتني بالأسلوب. كما عمد قياصرة روسيا إلى تطوير الحياة الثقافية من خلال ربطها بالحياة الغربية (1660)مما أدى إلى نشوء الملاحم الشعرية و النثرية المتأثرة بالمذهب الرومانسي الذي كان سائدا في أوربا .

و لم تكن حركة النهضة الأوربية، بما أنتجته من معطيات فكرية و فلسفية جديدة و من حراك فكري و ثقافي متميز، لتغلق باب أفكارها الثورية في وجه ما كان يجري في المجتمع الروسي من تغييرات جذرية على مستوى الكتابة الإبداعية السردية خاصة.

كما أن المثقفين الروس المشدوهين أمام ما كانت تحققه الفلسفة الألمانية من فتوحات على أيدي روادها الكبار ، لم يجدوا ما يعبروا به عن غيرتهم من الكتابة الفلسفية الألمانية خاصة غير **الرواية** التي استطاعوا من خلالها أن يحققوا قفزة نوعية من خلال الدخول المتميز في عصر السرد عموما و التعبير عن رؤاهم الوجودية العميقة التي تتعلق بالإنسان و الوجود و الموت و الحياة من خلال ما صوروه من حالات عميقة لشخصيات روائية استطاعوا رسم معالمها في أعمالهم الروائية الخالدة.

لقد شكّل القاص الروسي **نيكولاي جوجول** أحد المعالم الأدبية للفن القصصي في بدايات القرن الثامن عشر. و عبرت قصته المشهورة (**المفتش**) عن حالة الهشاشة الإنسانية في مجتمع مليء بالتناقضات.كما أضحت قصته المشهورة ( **المعطف**) أحد المعالم الأساسية لهذا الفن مما أضطر الروائي الروسي الشهير **ديستوفسكي** إلى القول : " كلّنا خرجنا من معطف جوجول" نظرا لأثر هذه القصة في أجيال متعاقبة من القصاصين لا و الروائيين الروس. و قد كان **انطوان تيشكوف** و **ليون تولستوي** رواد النهضة الأدبية في بداية خلال نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.

لقد ساعد بروز الفكر الاشتراكي و الفلسفات اليسارية في منتصف القرن التاسع عشر (1840)، والتي اعتمدت على تحليل المجتمع من وجهة نظر جديدة تأخذ بعين الاعتبار الطبقات الاجتماعية الجديدة كطبقة العمال، و المثقفين العضويين، و صراعهما مع البرجوازية الصناعية، على الدفع بانتشار هذا الفكر في مناطق أخرى من أوربا كروسيا التي نشأت فيها طبقة من الكتاب الواقعيين الذين طوروا مفهوم الواقعية من مفهوم يعتمد على تصوير الواقع و محاولة فهمه داخل العمل الأدبي كما كان الحال في الوافية التقريرية إلى مفهوم يحاول أن يغير هذا الواقع من خلال الكتابة الملتزمة التي تعتمد على توعية الطبقات المسحوقة في المجتمع البرجوازي من أجل الثورة على مالكي أدوات الإنتاج والاستيلاء عليها من أجل تحقيق أهداف الثورة الاشتراكية.

لقد كانت هذه الفكرة موجودة في دول أوربية أخرى، غير أنها وجدت لها مناخا مناسبا في روسيا، حيث ظهر كتاب كبار كـ: **ليون** **تولستوي(Tolstoï)** برواية **الأم** المشهورة، و **جوجول** (Gogol)بقصة **المعطف**، و **فيودور** **دوستوفسكي(**Fiodor Dostoïevski**)** برواية **الجريمة و العقاب**، و رواية **الإخوة كرمازوف**، و الشاعر المشهور **ألكسندر بوشكين** ([Alexandre Pouchkine](https://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Pouchkine))وغيرهم كثير.

و قد أثرت الواقعية بصفة عامة و الواقعية الاشتراكية بصفة الفكر الإنساني بانتشار الفكر الاشتراكي في العالم بعد انتصار الثورة البلشفية في روسيا في سنة 1917، فانتشر مذهب الواقعية الاشتراكية حتى منتصف القرن العشرين حيث تحقق المد الاشتراكي الذي بقي مهيمنا على النظريات الجمالية و الفنية في الكتابة الروائية خاصة إلى الربع الأخير من القرن العشرين.

لقد تميز الأدب الروسي في هذه المرحلة الحساسة من تاريخه بإنتاج أعمال روائية عظيمة من طرف روائيين كبار لم يعد هذا الفن، بما حققه من انتشار في الأوساط الاجتماعية في العالم، ليمرّ عليهم مرور الكرام في تاريخه القديم و الحديث و المعاصر.

**نماذج تطبيقية**

**- رواية ( يفيجني أونجن) () التي كتبها الكاتب الروسي الكبير ألكسندر بوشكين سنة 1833 و هي تعبر بأسلوب شعري عن الواقع الحياتي للمجتمع الروسي في القرن التاسع عشر.**

**- رواية ( بطل من زمانيا) التي كتبها الروائي ليرمونتوف ()سنة 1840 و هي تعبر عما يكتنزه السرد الروسي خاصة من إمكانات تخييلية في سبر الأغوار النفسية لبطل يسمى بوشكين لا يكاد يحمل قضية محددة.**

**- رواية (الآباء و البنون) التي كتبها الروائي الشهير إيفان تورغينييف (**[**Ivan Tourgueniev**](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Tourgueniev)**) سنة 1862 و يعبر فيها البطل(بارازوف) الذكي ذو الحساسية المفرطة عن واقع التحولات التي مست المجتمع الروسي و ما جرى فيه من صراعات طبقية قي بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر.**

**- رواية ( الحرب و السلم) للروائي المشهور ليون تولستوي (Léo Tolstoï ) سنة 1869. و تعد من أبرز الأعمال الروائية الخالدة على الاطلاق نظرا لما احتوته من أحداث تعبر عن حالة الطبقات الأرسطوقراطية الثرية في مجتمع روسي مفتوح على كثير من الصراعات جراء الحروب المتواصلة مع فرنسا النابليونية.**

**- رواية ( الإخوة كرامازوف) التي كتبها لراوئي فيودور دوستوفسكي(Fiodor Dostoïevski)) سنة 1880. و يسرد فيها الروائي بعبقرية كبيرة السيرة المعقدة لحياة الإخوة الثلاثة (أليوشا و ديميتري و إيفان) بعد مقتل أبيهم. و قد عبر فيها الكاتب عن حالة الإنسان الروسي في صراعه المرير مع فيم الخير و الشر المتناقضة.**

**- رواية ( الدكتور جيفاغو) التي كتبها الروائي بوريس باسترناك (**[**Boris Pasternak**](https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Pasternak)**) سنة 1959. و هي رواية تعبر عبر بطلها (جيفاغو) عن حالاته الحياتية في صراعه المرير من أجل القيم التي يؤمن بها داخل مجتمع يعيش الثورة الروسية بعمق كبير.**